AUS DEM NACHLEBEN ANTIKER GÖTTERGESTALTEN

Die antiken Gottheiten in der Bildbeschreibung des Mittelalters und der italienischen Frührenaissance

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

philol.-histor. Abteilung

der

Universität Basel

vorgelegt von

ALMA FREY-SALLMANN

von Möhlin (Kt. Aargau)

1931

Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. H. A. SCHMID und Dr. E. WALSER.

Basel, den 31. Oktober 1928

Prof. Dr. G. Hübener, Dekan

Mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät gelangen hier nur die zwei ersten Kapitel der Arbeit zum Abdruck. Gleichzeitig erscheint diese vollständig mit 12 Bildertafeln als Heft 19 der zweiten Reihe der von Herrn Geheimrat Prof. Dr. Otto Immisch herausgegebenen Sammlung *Das Erbe der Alten* bei der Dieterich'schen Verlagsbuchhandlung in Leipzig

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt*)

Seite

Vorwort IX

Literatur-Abkürzungen XI

Einleitung 1

I. Die antike Bildbeschreibung 2

Die dichterische Bildbeschreibung 2. — Die periegetische Bildbeschreibung 12. — Die rhetorische Bildbeschreibung 13.

II. Die Bildbeschreibung in der christlichen Zeit 24

A. Christentum und Heidengötter 24

B. Das frühe Mittelalter in seinem Verhältnis zur Antike 26

Martianus Capella und seine Nachfolger 26. — Hildebert von Lavardine 28. — Vaganten 29. — Astrologie 31.

C. Das 14. Jahrhundert. (Ridevall, Berchorius, Libellus de imaginibus deorum) 33

D. Die Götter in der bildenden Kunst des Mittelalters 35

III. Die italienische Bildbeschreibung 38

A. Die Beziehungen der altfranzösischen zur italienischen Bildbeschreibung 38

B. Das Dreigestirn Dante, Petrarca, Boccaccio . . . 43

Dante Alighieri 43. — Francesco Petrarca 51. — Giovanni Boccaccio 61. — Das Brunnenmotiv 76. — Die Gruppe der drei Grazien 78. — Der „Trionfo" in Literatur und Kunst 80.

C. Kleinere Trecentisten 85

L'Intelligenza von Dino Compagni (?) 85. — Il Dittamondo von Fazio degli Uberti 91. — Il Paradiso degli Alberti von Giovanni da Prato 93.

D. Die italienische Bildbeschreibung im Quattrocento 98

Die Ritterepen. *1. Il Morgante von Luigi Pulci* 98. *2. L'Orlando Innamorato von Matteo Maria Boiardo* 105. — Le Stanze per la Giostra von Angelo Poliziano 111. — L'Arcadia von Jacopo Sannazaro 122.

Überblick 132

Anmerkungen 139

Verzeichnis der Abbildungen 170

Personen-, Orts- und Sachverzeichnis 171

Abbildungen . . . . . Tafel I—XII

*) Die Literatur-Abkürzungen beginnen in vorliegendem Teildruck auf Seite V, die Anmerkungen auf Seite 38.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544313_0099

Literatur-Abkürzungen

Alberti	L. B. Alberti, Della pictura libri tre. Ed. Janitschek, Wien 1877, in „Quellenschriften für Kunstgeschichte", hrsg. v. Eitelberger.
Ariosto, L'Orlando fur.	L. Ariosto, L'Orlando furioso. Firenze 1913.
Barzon, L'Astrologia	Ant. Barzon, L'Astrologia in Dante. Estratto dalla „Miscellanea Dantesca" pubbl. a cura del Comitato Cattolico Padovano per il VIo Centenario dalla morte del Poeta. Padova 1922.
Barzon, Il Salone	Ant. Barzon, I cieli e la loro influenza negli affreschi del Salone in Padova. Padova 1927.
Bertoni, Duecento	C. Bertoni, Il Duecento, 3. Bd. der Storia lett. d'Italia. Milano 1911.
Bezold, Fortleben der Götter	Frd. v. Bezold, Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus. Bonn/Leipzig 1922.
Boiardo, Orlando innam.	M. Boiardo, L'Orlando innamorato. Ediz. Fòffano, Collezione di opere inedite o rare. Bologna 1906/1907.
Boissier, Paganisme	G. Boissier, La Fin du Paganisme. Paris 1891.
Borinski, Antike	K. Borinski, Die Antike in Poetik u. Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und W. v. Humboldt. Bd. 1: Mittelalter, Renaiss., Barock. Leipzig 1914.
Borinski, Rätsel Michelangelos	K. Borinski, Die Rätsel Michelangelos (Michelangelo und Dante). München 1908.
Brinkmann, Latein. Liebesdichtung	H. Brinkmann, Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter. Halle/S. 1925.
Bulle, Der schöne Mensch	H. Bulle, Der schöne Mensch im Altertum. München 1922.
Jac. Burckhardt, Kultur der Renaissance	Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Hrsg. von Walter Kaegi. J. Burckhardt-Gesamtausgabe Bd. V. Basel 1930.
Burdach, Vorspiel	K. Burdach, Nachleben d. griech.-römischen Alterts. in d. mittelalterl. Dichtung u. Kunst, in „Vorspiel", I/1, S. 49ff. Halle/S. 1925.
Carlini	A. Carlini, Studio su l'Africa di F. Petrarca. Florenz 1902.

Chaucer, House of Fame	Geoffrey Chaucer, The House of Fame, in The complete works, edit. by Skeat. Oxford 1894.
Christ-Schmid, Griech. Lit.	Christ-Schmid, Geschichte der griech. Literatur, Iwan Müllers Handbuch d. klass. Altertumswissenschaft, Bd. 7, 6. Aufl., II, 1 u. 2. München 1920/1924.
Dino Compagni, L'Intelligenza	Dino Compagni, La Cronica, Le Rime e L'Intelligenza, Ed. Piccoli. Lanciano 1911.
Comparetti, Virgilio	D. Comparetti, Virgilio nel medioevo. 2. Aufl. Florenz 1896.
Crescini, Studi s. Bocc.	V. Crescini, Contributo agli studi sul Boccaccio. Torino 1887.
Doren, Fortuna	A. Doren, Fortuna im Mittelalter und in d. Renaissance, in „Vorträge d. Bibl. Warburg" 1922/23, 1. Teil. Leipzig 1924.
Dürer, Zeichnungen	A. Dürer, Zeichnungen in der Albertina in Wien, hrsg. v. Meder. Berlin 1915.
Eppelsheimer, Petrarca	H. W. Eppelsheimer, Petrarca. Bonn 1926.
Escher, Malerei d. Renaissance	K. Escher, Malerei der Renaissanc in Mittel- u. Unteritalien, in „F. Burgers Handbuch der Kunstwissensch." Berlin-Neubabelsberg 1922.
Filarete	Ant. Filarete, Traktat über die Baukunst. Ed. Oettingen, Wien 1890, in „Quellenschriften für Kunstgeschichte", hrsg. v. Eitelberger-Ilg, N. F. 3.
Foerster, Lucian	R. Foerster, Lucian in der Renaissance. Kiel 1886.
Foerster, Verleumdg.	R. Foerster, Die Verleumdung des Apelles. Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, VIII. Berlin 1887.
Frey Dag., Gotik u. Renaissance	Frey Dag., Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg 1930.
L. Friedländer, Antike i. M. A.	L. Friedländer, Nachleben d. Antike im M. A. Deutsche Rundschau, 1897/3, Nr. 92.
P. Friedländer, Joh. v. Gaza	Paul Friedländer, Johannes von Gaza u. Paulus Silentiarius, Leipzig/Berlin 1912. Bd. 1 d. Sammlg. wissensch. Kommentare zu griech. u. röm. Schriftstn. Einleitung: Über d. Beschreibg. v. Kunstwerken i. d. ant. Lit.
Fuchs, Planeten	Br. Fuchs, Die Ikonographie der 7 Planeten in der Kunst Italiens bis zum Ausgang des Mittelalters. Diss., München 1909.
Gaspary, Stor. lett.	A. Gaspary, Storia della letteratura italiana. Torino 1900/1914.

Geissler	G. Geissler, Ad Descriptionum historiam symbola. Diss., Leipzig 1916.
Gruppe, Mythologie	O. Gruppe, Geschichte d. klass. Mythologie u. Religionsgeschichte in Mittelalter u. Neuzeit. Roschers Lexikon der griech. u. röm. Mythologie, Supplement 4, Leipzig 1921.
Hortis, Boccaccio	Attilio Hortis, Studi sulle opere latine del Boccaccio. Trieste 1879.
Ilg, Kunst i. mittelhochd. Dichtg.	A. Ilg, Beiträge zur Geschichte der Kunst u. d. Kunsttechnik aus Mittelhochdeutschen Dichtungen, in „Quellenschriften für Kunstgesch.", hrsg. v. Eitelberger-Ilg, N. F. 5. Wien 1892.
Koerting, Petrarca, resp. Boccaccio	G. Koerting, Boccaccios Leben und Werke. Petrarcas Leben und Werke. Geschichte der Literatur Italiens im Zeitalter der Renaissance, Bd. 1 und 2. Leipzig 1878/1880.
Kraus	F. X. Kraus, Dante, sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und zur Politik. Berlin 1897.
Krumbacher, Byz. Lit.	K. Krumbacher, Geschichte der byzant. Literatur, Iwan Müllers Handbuch d. klass. Altertumswissenschaft, Bd. 9, 2. Aufl. München 1897. Kürzer gefaßt in Hinnebergs „Kultur d. Gegenwart", Teil 1, Abteilg. VIII, S. 319–370, 3. Aufl. Berlin/Leipzig 1912.
Liebeschütz, Fulgentius met.	H. Liebeschütz, Fulgentius metaforalis, in „Studien der Biblioth. Warburg". Leipzig 1926.
Lorenzo dei Medici, Opere	Lorenzo dei Medici, Opere, Ed. Simioni. Bari 1913/1914.
Mâle, L'Art relig. en France	E. Mâle, L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. 2ème Ed. Paris 1922.
A. Martin, Salutati	Alf. v. Martin, Coluccio Salutati und das humanist. Lebensideal. Leipzig/Berlin 1916.
Nolhac	P. de Nolhac, Pétrarque et l'humanisme. 2ème Ed. Paris 1907.
Novati, Freschi	F. Novati, Freschi e Mini del Duecento. 2. Ed. Milano 1925.
Ortiz, Materia epica	R. Ortiz, La materia epica d. ciclo classico nella lirica ital. delle origini. Giornale storico d. letteratura ital., Bd. 79, 80, 81, 85. Turin 1922/1925.
Panofsky, Hercules	E. Panofsky, Hercules am Scheidewege, Studien d. Bibliothek Warburg. Leipzig/Berlin 1930.

Pasquali	G. Pasquali, Die schriftstellerische Form des Pausanias, in „Hermes", Zeitschrift f. klass. Philol., Bd. 48. Berlin 1913.
Patch, Fortuna	H. R. Patch, The Tradition of the Goddess Fortuna in Medieval Philosophy and Litterature, Smith College Studies in Modern Languages, Northampton, Mass. Paris, Bd. III, Nr. 3. u. 4, April/Juli 1922, Bd. IV, Nr. 4, Juli 1923.
Petrarca, Africa	F. Petrarca, Africa. Ed. critica Nic. Festa. Ed. nazionale delle opere di F. P., Bd. 1. Florenz 1927.
Petrarca, Ep. fam.	Petrarca, Epistolae de rebus familiaribus, Ed. Fracassetti. Florenz 1859/1863.
Petrarca, Seniles	Petrarca, Epistolae de rebus senilibus, Opp. 1581, übersetzt v. Fracassetti, Lettere senili. Florenz 1869.
Petrarca, Rime	Petrarca, Rime, commentate da Carducci. Florenz 1916.
Pfuhl, Malerei d. Griechen	E. Pfuhl, Malerei und Zeichnungen der Griechen, 3 Bde. München 1923.
Piper, Myth.	F. Piper, Mythologie u. Symbolik der christlichen Kunst. Bd. I/1 u. 2. Weimar 1847, 1851.
Poliziano, Stanze, Orfeo	A. Poliziano, Le Stanze, L'Orfeo e le rime, Ediz. Carducci. Bologna 1912.
Giov. da Prato, Il Paradiso degli Alberti	Giov. da Prato, Il Paradiso degli Alberti, a cura di Aless. Wesselfosky (Scelta di curiosità lett. inedite o rare). Bologna 1867, Bd. 86/1, 86/2, 87/88.
Pulci, Morgante	Luigi Pulci, Il Morgante, Ed. G. B. Weston. Bari 1930.
Rajna, Orlando fur.	P. Rajna, Fonti dell' Orlando furioso. 2. Ed. Firenze 1900.
Rohde, Griech. Roman	E. Rohde, Der griechische Roman u. s. Vorläufer. 2. Aufl., Leipzig 1900.
Roman d'Éneas	Le Roman d'Eneas, publié par J. Salverda de Grave. Halle 1891.
Roman de Thèbes	Le Roman de Thèbes, publié par Léop. Constans. Paris 1890.
Roman d'Alexandre	Li Romans d'Alixandre par Lambert li Tors et Alexandre de Bernay, hrsg. v. Michelant. Stuttgart 1846.
Rossi, Quattrocento	V. Rossi, Il Quattrocento, Storia letteraria d'Italia, Bd. 5. Milano 1898.
Rossi, Lett. ital.	V. Rossi, Storia della Letteratura italiana. 7. Aufl. Milano 1917/1921.

Sannazaro, Arcadia	J. Sannazaro, Arcadia, con Note ed Introduzione di M. Scherillo. Torino 1888.
Saxl, Biblioth. Warburg	F. Saxl, Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel, in „Vorträge der Bibliothek Warburg" 1921/22. Leipzig 1923.
Saxl, Rinascimento	F. Saxl, Rinascimento dell' Antichità, im „Repertorium für Kunstwissenschaft", 43, N. F. 8, 1921/22.
Saxl, Verzeichnis astrol. u. myth. Handschr. I resp. II.	F. Saxl, Verzeichnis astrolog. u. mytholog. illustrierter Handschriften des latein. Mittelalters. I. in römischen Bibliotheken. II. in der National-Bibliothek in Wien. Sitzungsberichte d. Heidelberger Akademie d. Wissensch. Phil.-hist. Klasse, Heidelberg 1915, 1925/27.
Schanz, Röm. Lit.	Schanz-Hosius-Krüger, Geschichte der röm. Literatur, Iwan Müllers Handbuch d. klass. Altertumswissenschaft, Bd. 8, IV, 2. Hälfte, München 1920.
Schiaparelli, La casa fior.	A. Schiaparelli, La casa fiorentina e i suoi arredi nei sec. XIV e XV. Bd. I, Firenze 1908.
Schlosser, Beiträge z. Kstg.	J. v Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Sitzungsberichte d. kais. Akademie d. Wissenschaften, phil.-histor. Klasse, Bd. 123, II. Abhdlg. Wien 1891.
Schlosser, Materialien	J. v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Bd. 177, III. Abhdlg. Wien 1917.
Schlosser, Die ältest. Medaillen u. d. Antike	J. v. Schlosser, Die ältesten Medaillen und die Antike, im „Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des a. h. Kaiserhauses". Wien 1897, S. 64ff.
Schlosser, Quellenbuch	J. v. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Ausgewählte Texte des 4.—15. Jahrhts. Sonderausgabe aus Eitelberger-Ilgs Quellenschriften für Kunstgesch. Wien 1896. Einleitung: Überblick ü. d. Kunstliteratur vom 4.—15. Jahrht.
Schmid, Erasmus	H. A. Schmid, Erasmi Encomium Moriae. Basler Ausgabe mit den Handzeichnungen von Hans Holbein d. J. Basel 1931.
Schramm, Das Herrscherbild	P. E. Schramm, Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters, in „Vorträge d. Bibliothek Warburg", 1922/1923, I. Teil. Leipzig 1924.

Schubring, Cassoni	P. Schubring, Cassoni, Truhen und Truhenbilder in der italienischen Renaissance. Leipzig 1915.
Söhring	O. Söhring, Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen. Romanische Forschungen, hrsg. v. Vollmöller, Bd. 12, S. 491–640. Erlangen 1900.
Springer, Antike i. M.A.	A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 1. Nachleben der Antike im Mittelalter. Bonn 1886.
Stemplinger, Aberglaube	E. Stemplinger, Antiker Aberglaube in modernen Ausstrahlungen. Leipzig 1922.
Sulger, Goethe u. Dante	E. Sulger-Gebing, Goethe und Dante. Berlin 1907.
Süssmilch, Vagantenpoesie	H. Süssmilch, Die latein. Vagantenpoesie des 12. u. 13. Jahrhunderts als Kulturerscheinung, in „Beiträge z. Kulturgesch. d. Mittelalters u. d. Renaissance", hrsg. v. W. Goetz, Bd. 25. Leipzig 1918.
Thiele, Antike Himmelsbilder	G. Thiele, Antike Himmelsbilder. Berlin 1898.
Fazio d. Uberti, Dittamondo	Fazio degli Uberti, Il Dittamondo. Ed. Silvestri. Milano 1826.
Vasari, Viten	G. Vasari, Le Vite dei più eccelenti Pittori, Scultori ed Architetti. Ed. Milanesi. Firenze 1878–1881.
Venturi, Stor. dell' Arte	A. Venturi, Storia dell' Arte italiana. Milano 1901–1929.
Venturi, Les triomphes de Pétrarque	A. Venturi, Les triomphes de Pétrarque dans l'art représentatif, in „Revue de l'art anc. et mod." XX. Paris 1906.
Volpi, Trecento	G. Volpi, Il Trecento, Storia letteraria d'Italia, 2. Ed., Bd. 6. Milano 1907.
Voretzsch, Altfranz. Lit.	K. Voretzsch, Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur. 3. Aufl., Halle/S. 1925.
Walser, Einfluß d. Kunst auf Dante	E. Walser, Der Einfluß der bildenden Kunst auf Dante. Sonntagsblatt der Basler Nachrichten. 16. Jahrg., Nr. 32, 1922. Erscheint demnächst in „Gesammelte Studien zu einer Geistesgeschichte der italienischen Renaissance".
Walser, Lebens- und Glaubensprobleme	E. Walser, Lebens- und Glaubensprobleme aus dem Zeitalter der Renaissance. Die Religion des Luigi Pulci, in „Die neueren Sprachen", hrsg. v. Küchler und Zeiger, 10. Beiheft. Marburg/Lahn 1926.

Warburg, Ital. Kunst. u. Astr. im Pal. Schifanoja	A. Warburg, Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara, in „Atti del Congresso internazionale per la storia dell' Arte in Roma". Roma 1922.
Warburg, Botticelli	A. Warburg, Sandro Botticellis „Geburt der Venus" und „Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in d. ital. Frührenaissance. Hamburg u. Leipzig 1893.
Weisbach, Trionfi	W. Weisbach, Trionfi. Berlin 1919.
Wickhoff, Amor	F. Wickhoff, Die Gestalt Amors in der Phantasie des Mittelalters. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, XI, Berlin 1890.
Wolf, Petrarca	Eug. Wolf, Petrarca, Darstellung seines Lebensgefühls, in „Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance", hrsg. von Walter Goetz, Bd. 28. Leipzig Berlin 1926.
Wulff, Altchristl. u. byzant. Kst.	O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, in „F. Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft". Berlin 1913/15.
Zabughin, Codici istor. di Dante	V. Zabughin, I Codici istoriati di Dante nella Biblioteca Vaticana. Fasc. I: Dante e l'Iconografia d'oltretomba. Arte bizantina-romanica-gotica. Milano/Roma (1921).
Zabughin, Vergilio	V. Zabughin, Vergilio nel Rinascimento italiano. Bologna (1921).
Zonta, Stor. d. Lett. ital.	G. Zonta, Storia della Letteratura italiana, Torino 1928/1930. Bd. I: Il Medioevo. Bd. II: Il Rinascimento.

Einleitung

Die vorliegende Arbeit möge einen Beitrag zu dem großen Thema des Fortlebens, der Veränderung und Neuerweckung der antiken Geisteswelt in Mittelalter und Renaissance Italiens bilden.

Gedacht als Ergänzung zu den bereits vorhandenen Einzeluntersuchungen[1]) und im Verlaufe dieser Arbeit angeführten zusammenfassenden Werken, setzt sie sich die besondere Aufgabe, die antiken Gottheiten in ihrem Wandel vom Mittelalter zur italienischen Frührenaissance zu verfolgen; und zwar erstreckt sich unsere Arbeit auf das für der Götter Fortleben außerordentlich typische Gebiet der belletristischen Bildbeschreibung, die ihrerseits durch mannigfache Beziehungen zur darstellenden Kunst ihren prinzipiellen Wert erhält.

Es sei vorerst ein Überblick gegeben über Entstehung und Entwicklung der Bildbeschreibung; wirken doch die verwickelten und vielstufigen Einflüsse des antiken Bild- und Schrifttums, die das Mittelalter und die Renaissance erfahren, ungebrochen auf dieses Sondergebiet ein, bald direkt aus griechischen Autoren wie Lukian, Pausanias oder Philostrat, bald vermittelt durch römische oder mittelalterlich-französische Zwischenglieder.

I. Die antike Bildbeschreibung

Zunächst handelt es sich hier um eine kurze Auseinandersetzung mit der griechischen und römischen Bildbeschreibung, die als wesentlicher Bestandteil der klassischen Literatur im Laufe der Zeit verschiedenen Wandlungen unterworfen war. Natürlich kann es nicht in unserer Absicht liegen, diese literarische Eigenart der Griechen und Römer zu erschöpfen und neue Resultate zu finden, vielmehr gedenken wir, über diese Epoche lediglich eine Übersicht zu geben, die als Grundlage und Ausgangspunkt für das später zu Behandelnde dienen möge.

In der bilderreichen Sprache Homers, die Phidias das Urbild für seinen Olympischen Zeus geliehen haben soll [1]), entwickelt sich die Bildbeschreibung aus dem „schmückenden Beiwort", dem Epitheton ornans, zur eingehenden Kunstschilderung als einem die Erzählung unterbrechenden Schmuckstück. Erstmals in den Silven des Statius erscheint sie dann als selbständiges Gebilde. Die Griechen nennen sie ἔκφρασις, die Römer „descriptio".

Wir verfolgen sie in ihren drei Entwicklungslinien: der dichterischen, der periegetischen und der rhetorischen.

Im alten griechischen Epos von jeher heimisch, beschränkte sich die Bildbeschreibung zunächst auf kunstvoll ausgeschmückte Tempel und Paläste, die etwa ein ankommender Held bewundert, und auf kunstgewerblichem Gebiete werden Schilde, Becher und Gewebe geschildert. „Reliefs" ist von Anfang an das Losungswort. In Metall sind sie getrieben, meist vom göttlichen Schmiede Hephäst, auf Schilden, an Tempelwänden und -pforten. Durch Verquickung von Gold, Silber und verschiedenfarbiger Bronze zu bunter Wirkung gebracht, trennt sie nur noch ein kleiner Schritt von der Malerei, welche denn auch bald in die Ekphrasis Einzug hält. Wurden anfänglich die geschilderten Kunstwerke vom Dichter ohne weiteres erfunden, so dringt nach und nach der Wille durch, beim Leser wenigstens den Schein von deren wirklicher Existenz zu erwecken. Somit liegt der Fortschritt in der poetischen Kunstbe-

schreibung vor allem in der Richtung auf größtmögliche Bildhaftigkeit, deren Vorbedingung die Fähigkeit ist, mittels räumlich bestimmter Einordnung der Figuren oder Szenen dem Auge eine klare Bildkomposition zu vermitteln, wozu sich der Dichter im Beschauen vorhandener Kunstwerke heranbilden konnte. Homer, der Vater der Ekphrasis, gibt für die vielen Bilder seines Achilleusschildes [1]) noch keine genauen Anhaltspunkte und bleibt überdies erzählend, indem er den Schild vor unseren Augen entstehen läßt. Doch schon der früher Hesiod zugeschriebene Heraklesschild [2]) ist in der Beschreibungstechnik fortgeschritten, denn er ist bereits fertig geschmiedet, und seine mythologischen Szenen sind wie auf frühgriechischen Vasen bestimmt in Streifenkompositionen eingeordnet.

So wenig naturgemäß eine die Handlung unterbrechende Beschreibung im Drama ist, so ward ihr doch von dessen Klassikern in einzelnen Fällen größte Aufmerksamkeit zuteil [3]). Mit überzeugender Lebendigkeit beschreibt Aischylos die Schilde der Helden in den „Sieben gegen Theben". Euripides folgt seinem Vorgehen in den „Phönizierinnen" und vor allem im Chorlied der „Elektra" (432ff.), wo der Chor mit bisher unerreichter Klarheit Schild, Helm und Lanze Achills vor uns erstehen läßt, den Schild mit zum Teil von Homer und Hesiod her bekannten mythologischen Bildern und dem Firmament. Als neues Ekphrasis-Motiv taucht bei Euripides das Festzelt auf und in Verbindung damit die ausführliche Beschreibung kostbarer Gewebe mit figürlichem Schmucke, dort nämlich, wo im „Ion" (1122ff.) ein Bote erzählt, wie jener sein Zelt errichtet, und die Tücher schildert, deren eines — ein Geschenk des Herakles — als Dach dient und sinnreich mit dem Sternenhimmel verziert ist. Außer den einzelnen Sternbildern ist Helios dargestellt, wie er niederfährt und von der „Nacht" in ihrem Zweigespann abgelöst wird. Die Tücher an den Seiten zeigen u. a. Kekrops mit seinen Töchtern.

An diese Gewebeschilderung des Euripides läßt sich ein ihr verwandtes Paradestück aus der Epik angliedern, nämlich der purpurne Mantel des Iason in den „Argonautica" des Apollonios von Rhodos (I, 721ff.). Diesen hat Athena dem Saum entlang bestickt, und der Dichter zeigt uns in hesiodischer Aufzählung Bild

um Bild, unter sich ziemlich zusammenhangslos, dafür aber in manchem an Werke der bildenden Kunst erinnernd. So meint man in Aphrodite, die sich mit von der Schulter herabgeglittenem Gewande im Schilde des Ares spiegelt, den Typus der „Victoria von Brescia" und der „Venus von Capua" zu erkennen, und die Szene mit Pelops und Hippodameia scheint an Vasenbilder anzuklingen. Die im allgemeinen ruhig gehaltene Bilderreihe erfährt einen belebenden Kontrast durch Hephästs Schmiede, in der soeben der letzte Strahl vom Blitze des Zeus fertiggestellt wird.

Wir kommen auf den euripideischen „Ion" zurück, um noch die Parodosszene zu erwähnen. Die Art, wie hier die Halbchöre den plastisch geschmückten Apolltempel zu Delphi bewundern, weist auf eine andere dramatische Gattung hin: auf den Mimos, der unserer Ekphrasisreihe einige weitere Beispiele zufügt. Wir denken an den auf den Spuren von Epicharms Drama „Die Festgäste" entstandenen 4. Mimiambus des Herondas, an jene aufschlußreiche Schilderung der Tempelschätze im Asklepieion von Kos, die Rudolf Herzog veranlaßt hat, in den Jahren 1902—1904 diesen Tempel auszugraben [1]). Zwei schlichte Bürgersfrauen geben da auf ihrem Gang durch das Heiligtum in naivem Staunen ihr Kunsturteil ab. Weit mehr als die Hoheit der von Praxiteles' Söhnen geschaffenen Götterstatuen vermag sie u. a. die täuschende Realistik vom „Kinde mit der Gans" zu entzücken oder ein „Opferzug", von Apelles' Hand gemalt.

In ähnlicher Weise ließ auch Sophron seine „Besucherinnen des Isthmienfestes" ihre Bemerkungen über Kunst austauschen und beeinflußte damit Theokrit, der vermutlich ein Zeitgenosse des Herondas war und dasselbe Motiv noch reizvoller auszugestalten wußte in seiner 15. Idylle, den „Frauen beim Adonisfeste". Der große Syrakusaner hat aber noch ein anderes Verdienst um die Ekphrasis: Er schenkte ihr als neues Moment das Idyllische. Welch lebensvolle, sinnige Bilder bietet doch der geschnitzte Holzbecher [2]) der Hirten im „Thyrsis" (27 ff.)! Wie ein göttliches Wunder steht da ein Weib im Schmucke ihres Gewandes und des Stirnbandes. Ihm zur Seite hadern zwei Männer in heftigem Wettstreit, mit gierigen Augen mühen sie sich vergeblich um seine Liebe. Den Boden des Gefäßes schmückt ein greiser

Fischer in felsiger Landschaft, der seine Netze schleppt. Und dazwischen haben wir uns die köstliche Idylle des Knaben zu denken mit den zwei Füchsen, die es auf seine Frühstücktasche und die reifen Trauben abgesehen haben. Unbekümmert darum, in kindlicher Sorglosigkeit, flicht er eine Heuschreckenfalle aus Binsen und Stroh.

Die ungemein poetische Kraft dieser Becherschilderung sollte Vergil und etwa anderthalb Jahrtausend später den Neapolitaner Sannazaro, der uns an seiner Stelle nochmals auf das Original zurückkommen lassen wird, zur Nachahmung anregen. Hier sei nur von Vergil bemerkt, daß er sich in seiner Nachbildung (Ekloge III, 36ff.) nicht genugtun konnte und statt von einem Becher von vieren spricht, alle vom arkadischen Heros Alkimedon geschnitzt. Dabei wird man aus der Beschreibung nicht klug, ob die zwei angeführten Bilder des Konon und des Archimedes sich auf einen oder auf zwei mit Weinranken und Efeu verzierte Becher beziehen. Auf dem dritten figuriert Orpheus als Mittelbild, und Akanthus schmückt die beiden Henkel; der vierte ist nur kurz erwähnt. Folglich gebührt dem theokritischen Becher bei weitem der Vorrang.

Noch des andern Idyllendichters aus Syrakus, des Moschus, ist hier zu gedenken, der in einem Gedichte (II, 37ff.) den goldenen Korb schildert, den er der Europa zum Blumensammeln mitgibt, allem Anschein nach ein außen mit Reliefs verziertes Metallgefäß. Die von Theokrit übernommene Beschränkung auf drei Bilder, Einheit im Stoffe dadurch, daß alle Bilder der gleichen Sage, nämlich der von Io, entnommen sind, ferner daß das dargestellte Schicksal der Io prophetisch ist für Europa, die Eigentümerin des Korbes, die aber davon nichts ahnt, — dies alles sind Errungenschaften, die diesem Endglied einer Kette zur Ehre gereichen.

Auf Jahrhunderte hinaus übertragen die griechische Poesie und mit ihr die Ekphrasis ihre Produktivität auf die römische Literatur. Die lateinische Dichtung der Römer setzt die auf griechischem Boden vollzogene hellenistische Entwicklung würdig fort. Ihre Vertreter in der augusteischen Epoche knüpfen an die griechischen Bahnbrecher an, allerdings nicht ohne ihren Werken einen spezifisch römischen Stempel aufzudrücken. Kennzeichen der römischen De-

scriptio sind seelisch bedingter Zusammenhang mit dem zugrunde liegenden Gedichte und die bei den Griechen noch nicht in solchem Maße erreichte bildhafte Wirkung, die Schaubarkeit.

An erster Stelle steht da Catulls ausführliche Wiedergabe der Purpurdecke auf dem Hochzeitslager von Peleus und Thetis in seinem 64. Gedicht: Verzweifelt, mit sich lösendem Gewand, eilt Ariadne am Ufer dem fliehenden Theseus nach, aber schon naht ihr in Liebe Dionysos mit seinem ausgelassenen Gefolge. Bacchantinnen, Satyrn und Silene erfüllen die Luft mit Trompetenklang und Paukenschlag — eine Tizians „Bacchus und Ariadne auf Naxos" vorwegnehmende wilde Szene, die so recht die Freude am lebensfrohen Treiben der Götter- und Halbgötterwelt spiegelt.

Catulls jüngerer Landsmann Vergil[1]) bereichert die Descriptio mit neuem Stoffe. Was die Schilderung von Göttern anbelangt, haben wir beim Aeneidendichter nicht viel zu suchen. Wohl figurieren auf einer golddurchwirkten Chlamys (Aeneis V, 250/57) Ganymed als Jäger, von Jupiter geraubt, oder auf dem goldenen Turnusschild (Aen. VII, 789/815) die verwandelte Io mit ihrem Wächter Argus und ihrem den Strom ausschüttenden Vater Inachus. Auch hat Vulkan im wohlgeordneten Bilderreichtum des Aeneasschildes (Aen. VIII, 625/730), auf dem er in prophetischer Schau die Kriegstaten der Römer verherrlichte, der Götter gedacht — Neptun, Venus, Minerva und vor allem Apoll nehmen da an der Schlacht bei Aktium teil, und der Flußgott Nil ist in übermäßiger Größe breit hingelagert. Am meisten aber fesseln uns bei Vergil die kunstvoll verzierten Portale, die, seit er sie in die Descriptio eingeführt hat, als eines der bevorzugtesten Motive bis tief in die Renaissance hinein immer wiederkehren werden.

Da Plutos aus der Kyklopenschmiede stammender Palast und sein Portal nur erwähnt sind (Aen. VI, 630 f.), wird diese Neuerung Vergils eingeleitet mit der Burg des Königs Latinus (Aen. VII, 170/193); denn ihr Eingang ist reich geschmückt mit Kriegstrophäen und aus Zedern gehauenen Ahnenbildern, worunter sich Saturn und Janus befinden, sowie Picus mit Kirke, die ihn zum Vogel verwandelt. Während es sich aber hier um einzelne Schmuckstücke handelt, die ausschließlich aus historischem Interesse hingestellt oder aufgehängt wurden, so zeigen andererseits nicht we-

niger als drei vergilische Tempelportale geschlossene Kunstwerke, die von Künstlerhand an Ort und Stelle in Form von Malerei oder Reliefs angebracht wurden. So ist am Junotempel in Karthago (Aen. I, 456/495) der trojanische Krieg dargestellt, in engstem Kontakt mit dem Helden Aeneas, der, in Erwartung der Königin Dido, tief ergriffen vor den Bildern steht, in denen er sich selbst und sein jüngst erlebtes Schicksal erkennt. Er sieht Priamus und dessen Feind Achilleus, auch Troilus, wie er flieht, sowie den Opferzug trauernder Frauen zu Pallas Athene, den geschleiften Hektor und die wildkämpfenden Amazonen mit Penthesilea an ihrer Spitze, — alles mehr oder weniger skizzenhafte Szenen voller Bewegung, deren Hauptakzent aber auf den persönlichen Beziehungen zu Aeneas und noch nicht auf räumlich klarer Vorstellung liegt [1]).

Etwas mehr bildhaftes Empfinden dürfte aus der zeitlich vorangehenden Schilderung des Tempeltores in den Georgika (III, 26f.) herauszulesen sein unter der Voraussetzung nämlich, daß der Gott Apoll inmitten von allerlei wirr Zusammengestelltem, wie Schlachten, Triumphen, ja ganzen Völkern, als bildbeherrschende Hauptfigur zu denken wäre, analog den Darstellungen am Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia oder am Westgiebel des Parthenon.

Doch erst ein drittes, von Daidalos am Apolltempel zu Cumae (Aen. VI, 20/33) hergestelltes Portal gibt die für volle räumliche Anschaulichkeit erforderliche Klarheit in der Disposition der Szenen; denn hier sind sich die Reliefs in Gold, die ihrerseits wiederum nur aus je zwei Darstellungen bestehen, an den beiden Türflügeln genau gegenübergestellt. Auf der einen Seite zeigen sie Androgeos Tod und die Bürger des Kekrops, welche die alljährlich von ihnen geforderten Söhne auslosen, auf der andern das gnosische Eiland mit Pasiphaë, dem Stier und Minotauros, und als Gegenstück das Labyrinth, in dem Minotauros mit Ariadnes und des Daidalos Hilfe von Theseus erschlagen wurde. Bei dieser präzisen Einteilung bleibt es. Lieber als von dieser abzuweichen, sagt Vergil, der Schmerz um den eigenen Sohn habe Daidalos die Hand sinken lassen, als er noch den Sturz des Ikaros habe beifügen wollen. Somit wird dieses vergilische Portal als ekphrastischer Ausdruck der Erkenntnis „in der Beschränkung zeigt sich

erst der Meister" zum klarsten Repräsentanten der bisherigen Kunstschilderung, Grund genug zu dauernder Nachahmung, die nicht ausbleiben wird.

Als weiterer Beweis von Vergils eindrucksvoller Schilderungsgabe sei hier, wenn auch nicht absolut zu unserem Thema gehörig, jene grauenerregende Riesengestalt der Fama erwähnt (Aen. IV, 173ff.), die, einmal ins Leben gerufen, nicht mehr von der Bildfläche verschwinden wollte. Lebt sie doch weiter in Ovids gräßlicher „Scheelsucht" (Met. XII, 39ff.), bei Valerius Flaccus (Argon. lib. I) und bei Statius (Theb. II, 32ff.) sowie im 3. Buch von Chaucers „The House of Fame" und, in anderer Variation, als „Frau Welt", wie sie Dante als häßliches Weib, krumm, stammelnd und schielend, erscheint (Purg. XIX, 7ff.).

Klar, ja tektonisch baut Properz, wo er die Eingangshalle des palatinischen Apollotempels schildert, einen Marmorbau vor uns auf mit dem Rossegespann des Sol als Akroterium und der Gruppe des leierspielenden Apoll zwischen Mutter und Schwester im Giebelfelde. Der eine der elfenbeinernen Türflügel zeigt die in Delphi vom zürnenden Gott geschlagenen Gallier, der andere die Vernichtung der Niobiden (II, 31, 11ff.). — Noch manch künstlerisch anmutiges Motiv belebt die lauschigen Haine und Säulenhallen properzischer Elegien, — da die Anlagen der Porticus Pompeia mit Brunnenfiguren, dem schlummernden Weingott Maron (an Stelle Silens) und einem Triton (II, 32, 11—16), dort der Musenhain mit einem tönernen Bild des Silen (III, 3, 29), alles deutliche Belege für des Dichters ausgesprochene Sympathie für Architektur und Plastik.

Ovid[1]) macht sich Vergils Errungenschaft bereits zunutze am Portal von Apolls Sonnenburg, einem Palast, wie er mit solchem Zauber noch nie umgeben ward. In seiner strahlenden Schönheit ist er mit derartiger Lebhaftigkeit beschrieben, daß noch das ganze Mittelalter für dergleichen Prachtschilderungen von diesem Meisterwerk seines neben Vergil am meisten gelesenen Autors zehren sollte.

Die Türflügel dieser Burg, vom göttlichen Schmiede in Silber getrieben, schmückt, im Anklang an Homers Achilleusschild, ein Weltbild, das der spezifisch römischen Bildklarheit zur Ehre ge-

reicht, allein schon durch die bestimmte beidseitige Verteilung der zwölf Tierkreiszeichen, die als Verkörperung des Himmelsgewölbes das Ganze krönen. Die heiteren Meergötter, die hier den Ozean beleben, dann Jupiter und Neptun in ihren kühnen Verwandlungen, wie sie Arachne im Webewettstreit mit Minerva mit höhnischer Freude den majestätisch thronenden Olympiern gegenüberstellt, sie alle rücken die Vorliebe und selbstverständliche Freude des antiken Dichters, Götter echt menschlich zu gestalten, in hellstes Licht.

Mit Ovids Sonnenburg scheint Lukans Palast der Kleopatra in seiner „Pharsalia" (X, 111 ff.) zu wetteifern, denn einem Göttertempel gleich erglänzt er aus Marmor und Edelsteinen, aus Ebenholz und Elfenbein. Schildkrötenschale und Smaragd verkleiden die Tore. Und Kleopatra erscheint in orientalisch reichem Schmucke.

Bei den beiden letzten namhaften Ekphrasendichtern Roms verweilend, bei Martial und Statius, ist vom erstgenannten hervorzuheben, daß er das Epigramm, das bisher gerne als erläuternder Vers den Kunstwerken beigeschrieben wurde und besonders deren Lebendigkeit pries, zum beschreibenden Gedichtchen erhob. In diesem Gewande würdigt er außer dem marmorgeschmückten Bade des Etruscus (VI, 42) einen metallenen Becher[1]), der durch eine mythologische Seltenheit — Amor, die Syrinx spielend, auf einem Widder reitend — unsern Blick auf sich zieht. Zudem widmete er im Wettstreit mit seinem Zeitgenossen Statius der Heraklesstatuette des Lysipp im Besitze des Vindex zwei kleine Gedichte (IX, 43 und 44).

Von Statius erfreuen uns einige Schilderungen aus der „Thebais", vornehmlich jene der goldenen Opferschale (I, 541 ff.), auf der, raffiniert ausgewählt, Perseus sich mit dem soeben erbeuteten Gorgonenhaupt auf dem Flügelrosse in die Lüfte schwingt, und Ganymed vom Adler in die Wolken gehoben wird. Meisterhaft ist die in den Motiven liegende Lebendigkeit ausgenützt, und Ganymeds Aufsteigen gleichsam in Unteransicht gegeben. Dieser Darstellung reihen sich zwei Kampfpreise würdig an: ein Mischkrug mit Kentaurenkämpfen und ein Gewand mit Hero, die des heranschwimmenden Leander harrt (Theb. VI, 531 ff.). Eine be-

sondere Bereicherung aber verdanken wir einigen „Silven“ [1]) des Statius, in denen er der Descriptio zu schöner Eigenexistenz in Form von weitausholenden Lobgedichten verhilft. Als Poesie, die gewissermaßen alle außer ihr für die Schilderung noch in Betracht kommenden Gattungen, wie Historie, Rhetorik und Periegese, in sich schließt, selbst auch die Epigrammatik und, nach Geissler [2]), hauptsächlich die Panegyrika epischer Färbung, bilden diese Beschreibungen ein vielumstrittenes Problem. Es handelt sich um die Schilderung zweier Villen [3]) (I, 3; II, 2), einer Badeanlage (I, 5), ferner eines Tempels (III, 1) und der von Domitian erbauten Straße Rom—Neapel (IV, 2) und überdies um zwei Kunstwerke, die uns besonders interessieren: Domitians Reiterstatue (I, 1) und die auch von Martial verewigte kleine Bronze des Herkules (IV, 6). Der Equus Domitiani, übrigens eine Analogie zu Prokops Reiterstandbild des Justinian, übertrifft das trojanische Pferd, es scheint vom Himmel gefallen oder von Göttern geschaffen zu sein. Domitian erhebt seine Rechte, trägt auf seiner Linken eine Minervastatuette und das Pferd setzt einen Fuß auf den Kopf des unter ihm liegenden personifizierten Rheines. Der „Hercules Epitrapezius“, den Statius anläßlich eines Gastmahls in der Sammlung seines Freundes am meisten bewundert, war auf einem Felsen ruhend, in der Rechten den Becher, in der Linken die Keule, mit fröhlichem Ausdruck dargestellt. Besitzer und Dichter halten ihn für ein echtes Werk des Lysipp [4]), den eine Inschrift bezeugte, obwohl es ebensogut eine Replik sein konnte. Der Künstler wird über alle kyklopischen Schmiede erhoben, und die Reihe einstiger Besitzer, gleicherweise von Martial angegeben, weist keine Geringeren auf als Alexander, Hannibal und Sulla; allein der jetzige Eigentümer, Novius Vindex, ist der würdigste von allen.

Hier soll die Aufmerksamkeit kurz auf eine besondere Spielart der Ekphrasis hingelenkt werden: auf die auch bei Statius reich vertretene Beschreibung von Örtlichkeiten.

Seit Herodot sind zwar immer Berge, Flüsse, Städte, Höhlen, Inseln u. dgl. beschrieben worden, doch vorwiegend mit historisch-geographischer Sachlichkeit [5]). Man denke an Alexander von Ephesus (Inseln) oder an Demosthenes von Bithynien (Gebirge), dann an die mehr narrativ gehaltenen Beispiele aus den „Argonautica“

des Apollonios von Rhodos [1]), oder an Horaz, der unter den Gegenständen, die er als Augustus' Epiker besingen würde, die Schilderungen von Ländern, Strömen und burggekrönten Bergen nennt (Epist. II, 1, 252).

Die rhetorische „descriptio" ist aber nicht von vornherein selbständig gewesen. Noch Quintilian hat sie als Teilstück der rhetorischen Eigenschaft Evidentia gerechnet und sie in seinen Elementarübungen nicht berücksichtigt (II, 4), obwohl sie schon vorher zum System der Progymnasmata gehörte. In diesen finden wir sie zuerst beim Rhetor Theon (Kap. 11). Sie bezieht sich ihm zufolge auf Personen, Vorgänge (Krieg, Frieden, Erdbeben, Pest usw.), ferner auf Gegenstände (Geräte, Waffen, Maschinen), sodann auf Örtlichkeiten und auf Zeiten (Frühling usw., auch auf einen Festtag). Örtlichkeiten sind also nur ein Sonderfall.

In der vierten verrinischen Rede, die auch Beschreibungen von Kunstwerken enthält, hatte lange vorher schon Cicero die in solchen Übungen gereifte Kunst gezeigt mit seiner glänzenden Schilderung von Syrakus (Act. II, 4, 117ff.) und vom Haine und der Grotte von Henna (ebd. 107ff.). Schon in der augusteischen Zeit muß die landschaftliche Schilderung von Küsten, Wiesen, Städten, Inseln, Einöden zum manirierten Lieblingsstück geworden sein, so daß Horaz (ars. poet. 15ff.) spotten konnte, ob man denn nicht mehr dichten könne ohne den Hain der Diana oder ohne den Rheinstrom [2]). Mittlerweile hatte sich das Naturgefühl entschieden mehr ausgeprägt, und die Rhetorik war es, die für die neue Geistesrichtung den entsprechenden Ausdruck fand. Kennzeichnend ist der Ausspruch des Philosophen Seneca, der Ätna, den sein Lucilius schildern wollte, sei ein allen Dichtern feierlicher Ort (Epist. 79, 5). Dahin gehört auch die Versicherung Juvenals, niemand kenne sein eigen Haus besser als er den Hain des Mars und die benachbarte Grotte des Vulkan mit den äolischen Felsen (Sat. I, 7ff.), nämlich aus den Rezitationen der Epiker, die er bis zum Überdruß gehört hatte. Auf Grund solcher Voraussetzungen vermag sich die Naturschilderung in späteren Werken immer mehr auszuwirken, doch ist dabei die Bevorzugung der unterworfenen Natur, d. h. kunstvoll angelegter Gärten, zu bemerken. Hervorragende Beispiele bieten die griechischen Sophistenromane von Longus

(IV, 2) und Achilles Tatius (I, 15). Des Nonnos Garten der Elektra (Dion. III, 140ff.) tut wie kein anderer das zähe Fortleben solcher Erfindungen dar, indem er auf die älteste Gartenbeschreibung überhaupt, den Garten des Alkinoos (Odyssee VII, 112ff.), zurückweist und anderseits nach mehr als einem Jahrtausend noch nachklingt in Tassos Garten der Armida (Gerus. lib. C. XVI, 9ff.).

Verfolgten wir bisher die Ekphrasis bei den Klassikern der griechischen und römischen Dichtkunst und allem, was sich dieser zuordnen läßt, so werfen wir jetzt einen Blick auf die zwei andern eingangs erwähnten Entwicklungslinien, zunächst auf die periegetische.

Diese wurzelt in der Historie. Schon Herodot schildert Kunstwerke: die Cheops- und Chefren-Pyramide läßt er, rein episch, im Bau vor den Augen des Lesers entstehen (II, 124), und außer zahlreichen kleineren Beschreibungen [1]) entwirft er als Glanzpunkt seiner zuständlichen Schilderungen ein sehr ausführliches Bild der Stadt Babylon (I, 180). Der Umschwung vom erzählenden Nacheinander zum Nebeneinander der reinen Ekphrasis ist somit bereits vollzogen. Diodor verwendet diese Errungenschaft in der Wiedergabe derselben Pyramiden (I, 63), des Grabmonumentes des Osymandyas mit ausgeführten Wandbildern (I, 47—49) und der hängenden Gärten der Semiramis (II, 10), und gewiß schon vor ihm sind seine Quellenautoren so verfahren; denn Herodots Erbe übernahmen Ktesias und dann zahlreiche Historiker Alexanders und des Hellenismus, von denen fast nur Bruchstücke, aber u. a. gerade auch Beschreibungen auf uns gekommen sind. Da fallen Zelte auf, wie wir zuerst in Euripides' Drama „Ion" eines angetroffen, die in einen uralten Zusammenhang hinein gehören und dereinst, um dies vorwegzunehmen, in der italienischen Renaissance einen neuen Aufschwung erleben werden. Aus Phylarch kennen wir das Prachtzelt Alexanders, aus Kallixeinos das pompöse Symposionszelt Ptolemaios' II mit seinen hundert Marmorfiguren erster Meister, mit Tafeln von sikyonischen Malern und Grotten, die mit wirklich bekleideten Figuren belebt sind [2]).

Auch wunderbare Riesenschiffe spielen eine Rolle, sowie Kunstgewerbliches, worunter der von Duris (76, 14, Jacoby, F. Gr. Hist.) geschilderte Mantel des Demetrios, den der Sternenhimmel mit den Tierkreiszeichen schmückt. In diesen Zusammenhang hinein gehören auch des Josephus Darstellung von Jerusalem mit der besonderen Ausmalung von Palast und Tempel des Herodes, sowie verschiedene Triumphschilderungen und schließlich das Werk Prokops über die Bauten Justinians.

So eng indessen die historischen und periegetischen Interessensphären verquickt sind, so läßt sich doch dank der neueren Forschung schon früh eine eigentliche Periegetik belletristischen Stils ausscheiden; gibt doch Pasquali [1]) für die greifbare Periegese als ersten Markstein den Papyrus von Hawara aus dem 3. Jahrhundert, der eine Beschreibung Athens enthält. Zu diesem gesellt sich eine Periegese Griechenlands von Herakleides aus demselben Jahrhundert, und weiter finden sich Heliodor [2]) mit einem Akropoliswerk und Polemon, alles Größen, auf die der letzte, an sich sehr bescheidene, aber um so stärker nachwirkende Vertreter, Pausanias, zurückgreifen konnte. Besonders Polemons heute nur noch durch Zitate bekannte Werke hat er sich stark zu eigen gemacht; mit ihnen teilt er das geringe Interesse am künstlerischen Detail, was ihn auch verhindert haben mag, sich an kunstwissenschaftliche Werke zu halten, wie sie Plinius den Stoff für sein Buch über die Erzgießerei (hist. nat. XXXIV) lieferten.

Pausanias' Periegese Griechenlands schließt somit Herodots Stil und den der alten Periegetik in sich; ihr geographisch geordneter Inhalt verrät jedoch subjektive Auswahl der Bauten und Kunstwerke. Ihr Text, durch Arethas ins Mittelalter herübergerettet, verfehlte natürlich auch da seine Nachwirkung nicht und gerade das historisch-periegetische Charakteristikum, Maße und Material des Geschilderten anzugeben, können wir besonders gut noch in Boccaccios Brunnenbeschreibung als unverkennbares Relikt der Führer-Literatur wiederfinden.

Ungefähr seit Beginn unserer Zeitrechnung darf der Anteil, den die Rhetorik an der Literatur gewonnen, nicht mehr übersehen werden. Auf sie kommen wir nach unsern Vorbemerkungen

auf Seite 11 jetzt zurück. Weniger ihr Eigenwert als ihr übermäßiger Einfluß reiht sie entschieden in die Literaturgeschichte ein; denn, ursprünglich auf die Prosa beschränkt, ist sie auch in die Dichtung eingedrungen, und nachdem auf römischer Seite Ovid den Anfang gemacht hat, sind alle späteren Dichter durch ihre Schule gegangen.

Der „großen Rhetorik" eines Aristoteles oder Cicero ging seit dem späteren Hellenismus im Schulunterricht die Elementarrhetorik der Progymnasmata voran. Eine der schwierigsten Gattungen, in denen sich der Schüler anhand von Musterstücken zu üben hatte, viel schwerer als das „Erzählen", war dabei das „Beschreiben". Nachdem bei Dionys von Halikarnaß [1]) zum erstenmal die Benennung „Ekphrasis" auftaucht, sehen wir sie bei Theon und andern zur selbständigen Übung werden; doch speziell von Kunstwerken haben wir die Schilderung erst gegen das 5. Jahrh. Die ersten kommen in den Musterstücken des Libanios vor — zwei genrehafte Rathausgemälde. Nikolaos wendet das von Aphthonios [2]) für die Beschreibung von Menschen aufgestellte und noch im heutigen Sprachgebrauch weiterlebende Schema „vom Kopf zum Fuß" für uns zum erstenmal auch auf Statuen an.

Eine Sonderstellung nimmt die ekphrastische Allegorie ein. Auf den Spuren einiger Vorgänger, des Kleanthes und Chrysipp, insbesondere aber des Kebes mit seinem allegorischen „Gemälde" [3]) in einem Kronosheiligtum weiß dann der feinsinnige Kunstkenner Lukian [4]) diese Art Ekphrasis künstlerisch zu gestalten. In einer Reihe von Vorträgen kleidet er einen Bildgedanken philosophisch-allegorisch ein, und vermag zu überzeugen, daß er keine Fiktionen, sondern mit eigenen Augen gesehene Gemälde schildere. Dadurch begründete er das enge Verhältnis zwischen Ekphrasis und bildender Kunst, dem sein einzigartiger Einfluß auf Kunst und Literatur der Renaissance zuzuschreiben ist; wurden doch seine eindrücklichsten Bildbeschreibungen unzählige Male wortgetreu oder, wie es die späteren Künstler liebten, mit persönlichen Zutaten in die darstellende Kunst übersetzt.

Wenn je ein künstlerischer Vorwurf die Maler und Stecher Jahrhunderte hindurch immer wieder beschäftigt hat, so ist es die von L. B. Alberti in seinem „Liber de pictura" (S. 144ff.) den

Malern begeistert empfohlene und von Filarete in seinem Traktat der Baukunst (S. 514 u. 735) als Wandgemälde beschriebene „Verleumdung", die Lukian in seiner gleichnamigen Schrift nach dem Bilde des Apelles in unvergleichlicher Weise schildert (2ff.). Die mit Botticellis bekanntem Tafelbild „La Calunnia" [1]) eröffnete Reihe — von Foerster [2]) in ihrer ganzen Reichhaltigkeit aufgerollt — geht, um nur die Größten zu nennen, über Raffael [3]) zu Dürer [4]). Kaum weniger beliebt wurde Aetons Gemälde von Alexanders Hochzeit mit der schönen Roxane [5]), wie es Lukian im „Herodot" (5ff.) darstellt, und selbst das im „Herakles" (1ff.) beschriebene ergötzliche Bild des gallischen Herkules als Gott der Beredsamkeit, wie er an goldenen und elfenbeinernen Kettchen, die von seiner Zungenspitze ausgehen, die Hörer unwiderstehlich nach sich zieht, lebt nicht nur in Zeichnungen [6]), sondern auch in einem guten Holzschnitt [7]), den wir in Abbildung Nr. 1 wiedergeben, weiter.

Abgesehen von zahlreichen kurzen Vergleichen mit Kunstwerken interessieren uns bei Lukian hauptsächlich noch die Tempelbilder in seinem romanhaften „Toxaris" (Kap. 6), die das Schicksal von Orest und Pylades zum Inhalte haben, ferner die Beschreibung des „Hauses zur Sonne" mit zehn Wandgemälden im Rednersaal (de domo, 22ff.), deren Anschaulichkeit zwar bei weitem nicht an die oben genannten Einzelgemälde hinanreicht, die aber z. B. im Bilde des Perseus mit Andromeda oder des Apoll und in der Marmorstatue Minervas dennoch denselben Sinn für Schönheit und künstlerische Absichten verraten. Inhaltlich bieten sie eine Eigentümlichkeit in der Orionsage, derzufolge der geblendete Riese Orion den Knaben Kedalion auf den Schultern trägt und sich von ihm den Weg zeigen läßt zu Helios, der den Blinden wieder sehend macht [8]).

Schließlich sei auch noch der knidischen Aphrodite des Praxiteles gedacht, die Lukian in seinen „Imagines" anläßlich eines Besuches in ihrem Heiligtume mit Kennerworten schildert mit dem Zwecke, die Schönheit Pantheias, der Geliebten des Kaisers Verus, im Vergleiche mit der Statue hervorzuheben.

Nicht zu unterschätzen ist letzten Endes die anregende Wirkung, die von Lukians bildhafter Sprache auch dort ausging, wo

sie nicht ausdrücklich Kunstwerke schildert, denn ihrer Macht entging selbst ein Michelangelo nicht — ist doch dessen prachtvolle Rötelzeichnung mit den Bogenschützen im Windsor Castle [1]) nicht zu erklären ohne die Kenntnis von Lukians Schrift „Nigrinos", in der die Redner mit Bogenschützen verglichen werden. Europa (dial. mar. 15, 3), auf dem göttlichen Stiere über das Meer gleitend, wie sie uns der große Rhetor in wahrscheinlich selbst erfundenem, poetischem Gemälde vormalt, lebt weiter in Dürers Skizzenbuch in Wien [2]), und noch Hans Holbein d. J. ließ in mancher humoristischen Szene Lukian verwandte Saiten nachklingen [3]). Diese Hinweise mögen Lukians Sonderstellung in bezug auf seine Nachwirkung bei den ausübenden Künstlern genügend beleuchten!

Als Nächster erwarb sich Philostrat den Ruhm, formvollendete Bildbeschreibungen geschaffen zu haben, weniger in der Darlegung des Tempels mit prächtigen Metallreliefs im Apolloniosroman (II, 20, S. 33, Kayser) als in seinen εἰκόνες [4]). Ob diese eingehend geschilderten „Bilder" einer neapolitanischen Privatgalerie, 65 an der Zahl, frei erdacht oder nach tatsächlich existierenden Originalen beschrieben sind — eine vielerörterte Frage —, spielt für unsere Betrachtung keine wesentliche Rolle. Unabhängig davon läßt sich bei dem zwar vorwiegend rhetorisch veranlagten Autor eine Kunstkenntnis feststellen, die an Vielseitigkeit und Gründlichkeit ihresgleichen sucht. Sie ist, wie Auswahl und Auffassung dieser mythologischen Gemälde genügend dartun, rein hellenistisch orientiert, erinnern doch Szenen wie das „Spiel der Eroten" (I, 6) deutlich an pompejanische Fresken. Putten wie diese und die „Nilkinder" (I, 5) sind erst im Hellenismus möglich. Eine Zierde der Literatur, vermochten auch diese philostratischen Genrebilder auf die Kunst nachhaltigsten Einfluß auszuüben: selbst in altchristlichen Apsismosaiken [5]) sind sie nachzuspüren und mancher Renaissancekünstler scheint auf sie zurückgegriffen zu haben [6]). In ihrer rhetorisch glanzvollen Beschreibung aber helfen sie die Brücke schlagen zu den Byzantinern, denen wir uns nunmehr zuwenden wollen.

Nonnos von Gaza, der ägyptische Dichter um 500 n. Chr., dessen Namen Polizian wiederfand, sei an die Spitze einiger eminenter Ekphrasendichter der Spätzeit gestellt. Sein von Rhea für

Dionysos bestimmter Schild [1]) ist offensichtlich eine Nachbildung Homers, zeichnet sich aber zeitgemäß durch größere Anschaulichkeit und mehrfache Beziehungen zu seinem Empfänger aus. Das Bild Ganymeds als Göttermundschenk bietet z. B. eine sinnreiche Parallele zum Weingott Dionysos.

Prokop von Gaza [2]) leiht seine bunte Sprache einer bemalten Wand, deren zwei wahrscheinlich auf ein hellenistisches Fresko zurückgehende Hauptbilder mythologische Szenen aus dem Leben des Theseus und des Hippolyt vergegenwärtigen. Einerseits Theseus auf seinem prunkvollen Ruhebett und abseits von ihm Phädra, anderseits Hippolyt auf der Jagd, geben sie durch die Gegenüberstellung des architektonischen Raumes und des Landschaftsbildes einen künstlerisch wirksamen Kontrast. Dazu kommt eine auffallend klare Gruppierung und Einzelschilderung der dargestellten Personen, so daß diese weitläufige Ekphrasis an Qualität ihresgleichen sucht.

In diese Reihe mag auch Konstantinos Manasses nur lückenhaft erhaltene Mosaikschilderung mit Ge als Weib, von Früchten und Tieren umgeben, gehören, ferner Christodors poetische Würdigung der Bronzestatuen im öffentlichen Bade „Zeuxippos"; vor allem aber interessiert uns hier noch das „Weltbild" [3]) von Nonnos' Schüler Johannes von Gaza, ein ausführliches Gedicht über ein vermutlich hellenistisches Fresko im Winterbade zu Gaza. Anders als wir es von Homers und Nonnos' Schild her gewohnt sind, weiß Johannes in einer poetischen Prunkrede den Kosmos zu gestalten. Im wesentlichen durch Figuren der Mythologie personifiziert, ist er zum Teil höchst singulär aufgefaßt, beispielsweise wenn Atlas die Sonne trägt und dafür ein Engel die Erde stützt. Wir legen besondern Wert auf diese erste so ausführliche Kosmosdarstellung, wie sie derart formal in vorhellenistischer Zeit niemals denkbar gewesen wäre, wie sie jedoch in Mittelalter und Renaissance wie kaum ein anderes Motiv immer wieder Grund und Boden für Götterversammlungen abgeben muß, — man denke nur an die später zu besprechenden Ekphrasen der altfranzösischen Romane, von Petrarcas „Africa" oder Pulcis „Morgante".

Noch ein Gebiet der Rhetorik war der Ekphrasis förderlich: der Panegyrikos. Man feierte Städte und Tempelbauten. Das

herrliche Bild, das Aristides von der Stadt Smyrna entwarf, wurde zwei Jahrhunderte später vom Sophisten Libanios in einer glänzenden Beschreibung Antiochiens inmitten seiner Umgebung noch übertroffen. Schließlich sind auch Weihereden erhalten, die anläßlich der Einweihung christlicher Kirchen in panegyrischer Art verfaßt wurden, deren beschreibender Inhalt kunstgeschichtlich von nicht geringem Werte ist.

So sehr die Rhetorik sich in Äußerlichkeiten zu verlieren droht, breitet sie doch ihre Macht noch auf Jahrhunderte aus. Noch um 500 n. Chr. übersetzt Priscian [1]) griechische Progymnasmen ins Latein, wird häufig benutzt und überträgt somit die Einwirkung der Rhetorenschule auf das Abendland.

In den Bereich unserer Betrachtung fallen schließlich noch die griechischen und römischen Romanschriftsteller [2]) und die späteren Lateiner, bei denen alle Möglichkeiten der Beschreibungskunst auf die Spitze getrieben wurden. An erster Stelle stehen da die poetischen Romane von Heliodor, Achilles Tatius und Longus, die, wie es übrigens auch das Los der noch späteren Liebesromane ist, weit über ihren tatsächlichen Wert hinaus durch ihre Nachwirkung von größter Bedeutung sind. In den „Aethiopica" (III, 4) schildert Heliodor einen geschnittenen Amethyst mit spielenden Eroten, von denen die einen Aphrodite schmücken, andere reiten auf Straußen oder beschäftigen sich mit Blumen. In Achilles Tatius' „Kleitophon und Leukippe" interessiert uns außer einem mit einer Dionysosgestalt verzierten Kristallbecher (II, 3) vor allem die Vorliebe für Gemälde. Da ist gleich zu Anfang anmutig und in exakter Ausführlichkeit beschrieben, wie die geraubte Europa in durchsichtig-feinem Gewande, von Delphinen, dem geflügelten Amor und einer Schar Amoretten umgeben, von Zeus als Stier davongetragen wird. Im dritten Buch stehen die Liebenden nach ihrer Errettung vom Schiffbruch tiefergriffen vor einer Bildsäule des Zeus in dessen Heiligtum und entdecken daselbst ein vom Maler Euanthes signiertes Doppelgemälde, das gewissermaßen ihr Schicksal widerspiegelt. Zwei Beispiele grausamen Leidens und der Hilfe in höchster Not stehen sich da gegenüber: Andromeda harrt ihres Befreiers Perseus, und Prometheus wird gerettet von Herkules, der den Adler tötet. In einer weiteren

Gemäldebeschreibung handelt es sich um die Philomelasage (V, 3), und in allen dreien weiß Tatius die seinerzeit von Moschus eingeführte Bedeutung des Bildes als Omen dahin zu steigern, daß er es deutlich als solches bezeichnet und in der weiteren Handlung der Romane die vorbedeutenden Zeichen in Erfüllung gehen läßt.

Longus gibt in seinem Hirtenroman „Daphnis und Chloe“ [1]) ebenfalls Gemälde wieder, wenn auch kürzer gefaßt: die Geburt des Dionysos, die schlafende Ariadne und andere kultische Malereien schmücken das Innere eines in herrlichem Parke gelegenen Dionysostempels.

In irgendwie historischem Zusammenhang mit Achilles' Tempelgemälden scheint eine ähnliche Szene im lateinischen Roman des Petron [2]) (Kap. 83) zu stehen, wo der Held Enkolp in einer Pinakothek eine Reihe erotischer Sagen dargestellt sieht und bespricht. Apuleius hingegen gefiel sich im literarischen Ausmalen prächtiger Bauten. In der Vorhalle eines Palastes (Met. II) erheben sich vier Säulen, auf denen je eine Fortuna über einer Kugel schwebt, beflügelt und mit dem Palmzweig, als Siegesgöttin gedacht. In der Mitte der Halle hebt sich die Statue der Göttin Diana von einer Felsgrotte ab, von Hunden begleitet und von Aktäon verfolgt. In parischem Marmor erglänzt diese Gruppe, zu deren ohnehin vollkommener Naturnachahmung sich noch der Vorzug der Beweglichkeit gesellt — eine fragwürdige Kunsteinstellung, die späterhin in den altfranzösischen Romanen durchwegs vertreten sein wird. Der Palast Amors (Met. V), in dem sich Psyche bei ihrem Erwachen unversehens befindet, ist ein Bauwerk göttlichen Ursprungs, von goldenen Säulen getragen. Elfenbeinerne Decken wölben sich über Mauern, die innen mit silbernen Tierreliefs verkleidet sind und außen in reinem Golde erstrahlen und man schreitet auf Perlen und Diamanten.

Ähnlich diesem zauberhaft schönen Wohnsitz im Psychemärchen wird nunmehr in den byzantinischen Romanen das prunkvolle, allegorische Schloß zum ekphrastischen Hauptmotiv, indem ein Ankömmling, meist der Romanheld, das von prächtigem Park mit Attraktionen, kunstüberladenen Gartenmauern und Brunnen umgebene Gebäude bewundert. Als ständiges Requisit

wird es durchwegs Träger aller weiteren Motive, die indessen auch ihrerseits derart zäh am Althergebrachten festhalten, daß jegliche Neuerung der Erwähnung bedürfte. Mitunter will es aber tatsächlich der gute Zufall, daß mitten aus diesen gleichförmigen Wiederholungen heraus eine schöpferische Idee aufblitzt. So ist es uns vergönnt, in Eustathios' „Hysmine und Hysminias" [1]), der sonst recht faden Nachbildung von des Tatius „Kleitophon und Leukippe" aus dem Ende des 12. Jahrhunderts einen bescheidenen Entwurf von Amor als Herrscher zu konstatieren. Triumphe wurden bekanntermaßen eins der sehr beliebten Renaissancemotive für Literatur und Kunst. Dieses hier mag eins der ersten Glieder, wenn nicht das erste sein in der langen Kette der Amortriumphe. Da sitzt er auf goldenem Throne, der nackte Knabe mit hübschem Gesicht, waffen- und feuertragend, mit beflügelten Füßen — ein Götterbildnis. Um ihn sind Knaben, herrschende Persönlichkeiten, alle Vögel und Meertiere wie seine Diener versammelt und über ihm steht geschrieben, es sei Eros, der auf dem Wagenthrone sitze und über alles herrsche wie ein König. Schon hier sehen wir den später für den „Trionfo" so charakteristischen Triumphwagen. All dies ist auf eine Gartenmauer gemalt im Verein mit den zwölf Monaten, deren allegorische Figuren ihrerseits wieder Nachahmung gefunden haben im Märchenroman des 15. Jahrhunderts „Kallimachos und Chrysorrhoe", woselbst der Held im parkumgebenen Drachenschloß Bilder sieht von Ares und Aphrodite, Athena, den Chariten und Eros, und dann im Erotokastron von Belthandros und Crysantza. Schlösser allüberall, gar nicht zu reden von den Châteaux d'amour zahlloser altfranzösischer Ritterromane!

Durch die genannten Werke gewinnen wir unwillkürlich Kontakt mit dem italienischen Mittelalter, und gerade das Schloßmotiv hilft ganz besonders eine Brücke schlagen zwischen der byzantinischen und der italienischen Ekphrasis; ist doch das allegorische Poem des Meliteniotes mit seinem Schloß, das Bilder von Heidengöttern birgt, nichts Geringeres als die wahrscheinlich zeitgenössische Parallele zum Palast der „Intelligenza" des Dino Compagni, welche uns als grundlegendes italienisches Werk noch des Näheren beschäftigen wird.

Auf römischem Gebiete vermag in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. ein für alle Zukunft eminent wichtiges Gebilde die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken: die „Res Gestae Alexandri Macedonis" des Julius Valerius [1]), die erste der beiden lateinischen Fassungen — die zweite entsteht erst im 10. Jahrhundert durch den Archipresbyter Leo zu Neapel — von Alexander des Großen Lebensbeschreibung, wie sie vom Pseudo-Kallisthenes, dem vorgeblichen Historiker Alexanders, zum erstenmal niedergeschrieben war. Da ersteht ein farbenbuntes orientalisches Wunderwerk: der Palast der Königin Candace (lib. III, Abschnitt 35, Kap. XXII, S. 142—147) mit viel Metall- und Elfenbeinarbeiten, mit Reliefs oder Mosaiken in Porphyr, worauf Sichelwagen mit Wagenlenkern und Tieren zusammengefügt sind — man vermeint das Alexanderschlacht-Mosaik aus Pompei zu sehen. Viergespanne von Elefanten in Ebenholz, auch ein Tempel mit grauenerregenden Dämonen und aus wohlriechenden Hölzern geschaffene Zypressen erfreuen das Auge des Beschauers. Rufen solche Schilderungen östlicher Pracht, wie sie diese dem Werke des Valerius eingefügte apokryphe Epistel Alexanders „Über die Wunder Indiens" enthält, nicht unwillkürlich Vergleiche hervor mit Palästen und Tempeln aus der Bibel? Der 45. Psalm läßt den König aus elfenbeinernen Palästen treten. Das Hohelied [2]) preist Salomons Sänfte mit silbernen Säulen und goldener Decke, das I. Buch der Könige [3]) den von höchster Kunst zeugenden Tempelschmuck in edlem Schnitzwerk, Gold und Erz, dessen feinen Erzwerken dank der geradezu fachmännischen Schilderung kunsthistorischer Wert zukommt. Und erst die liebevolle Schilderung der himmlischen Stadt der Apokalypse, die im Glanze symbolischer Edelsteine erstrahlt! — Sind nicht all dies im tiefsten Grunde verwandte, nicht an Zeit und Literaturgattung gebundene Äußerungen desselben ästhetischen Gefühls und des Sinnes für das Wunderbare?

Eine etwas abweichende Auswirkung ähnlicher Schilderungslust tritt uns bei Prudentius entgegen, der in fast deskriptiver Darstellung christlicher Bilder [4]) für die spätmittelalterlichen „Tituli" Vorbilder schuf, aber mehr noch durch seine allegorischen Figuren der „Psychomachia" zum geistigen Besitz der späteren Gene-

rationen geworden ist. Dieser allegorische Kampf der Tugenden und Laster wurde bekanntlich zu einem Lieblingsbuch des Mittelalters bis auf Dante und lebt daher in den verschiedensten Werken jener Zeiten nach, wohl nicht zuletzt in den Tugenden und Lastern des „Roman de la Rose".

Als letzter Poet der alten Römer läßt schließlich Claudian, der große Nachahmer Vergils, im 4. Jahrhundert in überreicher Bildersprache unzählige Gewänder, Schilde und Bauten vor uns erstehen. Vornehmlich in seinem Poem „De raptu Proserpinae"[1]) erschließt er sein Talent. Er bietet alle Kunst Vulkans auf für den mit Romulus und Remus verzierten Schild der Roma (I, 94—98), die ja ihr erstes literarisches Bildnis just diesem Gedichte Claudians verdankt, während ihre erste bildliche Darstellung auf eine ältere Münze zurückzuführen ist[2]). Nie haben die Kyklopen reichere Metallströme und größere Mühe aufgewandt als für Claudians auf kostbaren Metallsäulen ruhenden Tempel der Ceres (De rapt. Pros. XXXIII, lib. I, 235ff.), Proserpina betritt ihn durchs Elfenbeintor, um darin zu wohnen und eine prächtige Handarbeit anzufertigen. Sie bestickt einen bunten Teppich (Vers 246—269) mit ihres Vaters Haus und einem Weltbild, das naturwissenschaftliche Gelehrsamkeit und künstlerisches Raffinement köstlich vereint: die Erde hing darauf im Raume — terra pendit —, der Sternenhimmel erglänzte auf Goldgrund, der Äther leuchtete, und selbst Plutos Reich durfte nicht fehlen.

Typische Anklänge an Claudian werden wir in mancher späteren Bildbeschreibung erkennen, sowohl in Abt Baudrys mittelalterlichem Lobgedicht auf das Frauengemach der Gräfin von Blois, dessen frappante Ähnlichkeit im Weltbild entschieden auf seine Bekanntschaft mit Claudian schließen läßt, als auch, im Quattrocento, in Pulcis Kosmos-Schilderung auf Lucianas Zelt im Morgante (C. XIV, Str. 44—86).

Vor allem aber erweist sich Claudian als unmittelbare Quelle für Apollinaris Sidonius. Die Carmina dieses christlichen Dichters lassen den sich aufdrängenden Wunsch erkennen, mythologische Motive mit der christlichen Gedankenwelt zu verquicken, allein, der Dichter ist noch so vollständig im Banne seiner antiken Vorbilder, daß er außerstande ist, sich aus eigener Kraft diese neue

Welt zu schaffen. Er bleibt deswegen in jeder noch so einfachen Schilderung[1]) von Bauten, Geweben, vom Schilde der Roma (Carm. V, 22ff.) und der Minerva (Carm. XV, 17ff.) in pedantischer Abhängigkeit, die selbst seine wertvollste Ekphrasis, Araneolas Hochzeitsgewand (Carm. XV, 126ff.) mit den Herkulestaten und den Jupiterabenteuern, zu einem Abklatsch des ovidischen Musters werden läßt.

Nachdem wir in dieser kurzen Zusammenfassung die Hauptzüge der antiken Ekphrasis und ihres Verlaufes dargelegt haben, wird es reizvoll sein, im weiteren diese literarische Spielart in Mittelalter und Renaissance zu verfolgen und sich in ihrer Entwicklung vom klassischen Hintergrunde abheben zu lassen.

II. Die Bildbeschreibung in der christlichen Zeit

A. Christentum und Heidengötter

Die religiöse Auffassung des Altertums gestattete den Griechen und Römern, ihre Himmlischen zwar stets in überirdischer Schönheit strahlend darzustellen, allein dabei innerhalb einer weiten Skala zu schwanken, die vom rein geistigen Abstrakten, von der zartesten und verschwiegensten Hingabe des Menschenherzens an das dunkle Rätsel des Ewigen, und von den zaghaften Versuchen, greifbare Form für die unaussprechliche Sehnsucht des Herzens zu finden, bis zu der derbsten irdischen, sogar komischen Vermenschlichung der Götter reichte. Diese Vielgestaltigkeit brachte es mit sich, daß die alten Heidengötter zwar durch das ganze Mittelalter fortlebten, doch in sehr verschiedener Weise bei Theologen, bildenden Künstlern, Gelehrten und Dichtern.

Die christlich-monotheistischen Theologen vermochten sich nicht mehr in das Wesen der antiken Vielgötterei hineinzudenken: in jenes Nebeneinander verschiedener Ortsgottheiten, oder in den mannigfachen Ausdruck, den ein nämlicher religiöser Gedanke bei einem mit schöpferischer Phantasie begabten Volke finden kann, noch in die Zerspaltung eines einheitlichen Begriffs in zahlreiche sekundäre Inkarnationen. Für die christlichen Schriftsteller von den Kirchenvätern bis ins 15. Jahrhundert ist ihre Gottheit nicht, wie es bei Pulci sein wird, einfach eine neue Formulierung des seit den Anfängen der Menschheit bestehenden einen religiösen Gedankens, sondern sie ist eben ein „anderer" Gott, der die bisherigen unrechtmäßigen Inhaber des Himmelsthrones beiseitestieß. Für die Apologeten und Kirchenlehrer waren die Heidengötter im tiefsten Grunde Teufel, die sich als Götter ausgaben, wirklich existierende „daemonia", welche die Menschen verführten und antrieben, falsche Götzenbilder anzubeten. Diese Götzen waren dabei ursprünglich einfach Naturkräfte, die man vergottete, oder auch euhemeristisch bedeutende Menschen gewesen, die im Andenken der Nachwelt

auf die Altäre erhoben wurden. Auf diese Weise hatte schon Augustin [1]), auf Varro fußend, die Heidengötter erklärt, wenn er ihnen, den Göttern seiner Jugend, auch als christlicher Bischof dennoch im innersten Herzen eine gewisse Anhänglichkeit bewahrt hat.

All diese Auffassungen dauern unentwegt durch das ganze Mittelalter an und finden, wie es die sorgfältigen Untersuchungen von Bezold, Novati, Warburg, Saxl usf. zeigen, die mannigfaltigsten Reflexe bei Dichtern und Künstlern aller Art. So könnte man glauben, den Widerhall des Origenes [2]) zu hören, der die paganen Divinitäten ohne weitere Umstände als Teufel der Hölle erklärt hatte, wenn wir um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts im Ovide moralisé, jener absonderlichen christlichen Umdeutung von den Metamorphosen des alten Ovid, den einst so schönen, lichten Sonnengott Apollo als zottigen Satan Daphne, c'est à dire l'âme humaine, verfolgen sehen. Ja, der gleiche Apollo ist in Jacopo de Voragines „Legenda aurea" zu einem gräulichen Ungetüm mit flammenden Augen geworden, das dem heiligen Benedikt erscheint. Es gehört in denselben Gedankenkreis, wenn es in Boccaccios „De genealogiis deorum gentilium" (IX, 4) von Amor heißt: „pedes gryphis illi apponuntur", oder wenn, um auch die Malerei heranzuziehen, auf dem giottesken „Triumph der Keuschheit" [3]) am Kreuzgewölbe über dem Grabe des hlg. Franziskus in der Unterkirche zu Assisi der Liebesgott als Höllendämon mit Vogelkrallen gemalt ist, gleich den bösen Harpyien und den vogelfüßigen Sirenen.

Und doch konnte man dieser verketzerten Heidengötter nicht entraten. Die bildlichen oder poetischen Gestalten, in denen das Altertum sein Heiligstes verkörpert hatte, zeigten eine so hoheitsvolle und ergreifende Steigerung der Menschennatur, daß auch das Christentum sie nachahmen mußte. So verlor die hauptsächlich von Tertullian vertretene kunstfeindliche Einstellung selbst in der Kirche den Boden, schon Clemens mußte christliche Symbole gestatten, und sein Schüler Origenes sprach bereits den die Kunst rechtfertigenden Satz aus, das Ewige vermittle sich dem Menschen durch Symbole, weshalb er durch sichtbare Bilder zum Unsichtbaren aufsteigen müsse [4]). Demgemäß wurde dem polemischen Wort des Kunsthassers Tertullian [5]), Christus sei häßlich gewesen

und bedürfe keiner Statuen, auf die Dauer nicht Folge geleistet. Und ebensowenig mochte man die Prophezeiung des Jesaias (Vulgata, Kap. 53/2) „non est species ei, neque decor" allzu wörtlich nehmen, sondern hielt sich lieber an die auf Christus bezogene Verherrlichung im dritten Vers des 44. Psalmes, daß der Herr der Schönste unter den Menschenkindern sei, und ahmte in Jesu Antlitz das Zeus- oder Apollideal nach.

B. Das frühe Mittelalter in seinem Verhältnis zur Antike

Martianus Capella und seine Nachfolger

Schon vom 5. Jahrhundert ab vermochte sich, wie wir wissen, neben der strengen Patristik unwillkürlich eine freiere, neuplatonische Richtung Bahn zu brechen, für die Martianus Capella[1]) mit seiner „Hochzeit des Merkur mit der Philologie" den Ausgangspunkt bildet. Darin, daß Martian die Götter nicht lassen kann, sondern sie im Gegenteil so wie sie eben von altersher waren, ziemlich kritiklos zu einer seit Homer obligaten Sitzung versammelt, folgt ihm noch mancher nach. Ohne Unterschied greifen sie alle die alten Götterfabeln unter dem Vorwand auf, sie in euhemeristischem oder allegorisierendem Sinne aus- und umzudeuten. In der Art, wie Planciades Fulgentius' Hauptwerk „Mythologiae" und seine „Virgiliana continentia", die zum Erbauungsbuch verballhornte Aeneis, werden sie im Rahmen moralisierender Abhandlungen meist mit so anschaulichen Beschreibungen der einzelnen Göttertypen ausgeschmückt, daß die bildende Kunst nur darauf zurückzukommen brauchte, um auf Jahrhunderte hinaus den Kanon für gewisse Motive zu haben. Man denke dabei beispielsweise an die Gruppe der drei Grazien, deren mittlere dem Beschauer den Rücken zukehrt, wie sie uns Fulgentius im 1. Kapitel des 2. Buches seiner „Mythologien" vormalt:

„. . . quas ad nos conversas,
unam a nobis aversam."

Es ist das Schema, das hauptsächlich durch die noch des öftern zu erwähnende Libellus-Illustration von etwa 1420 verbreitet worden ist (Abb. 2). Daß auch in Form von Enzyklopädien der

unvergänglichen Götter gedacht wurde, beweisen die für das Mittelalter maßgebend gewordenen „Etymologien" des Bischofs Isidor von Sevilla (gest. 630), deren 8. Buch im letzten Abschnitt in euhemeristischer Auffassung von ihnen handelt.

Antike Spolien finden sich überall, wohin man auch die Blicke wendet, selbst in kirchlichster Sphäre. Es kommen nicht nur auf poetisch beschreibenden „Tituli" karolingischer Epoche, ähnlich wie auf dem elfenbeingeschnitzten Tutilo-Evangeliar der St. Galler Stiftsbibliothek, sowohl Tellus und Okeanus [1]) als auch Mutter Erde als römische Kybele vor, sondern es gefällt sich sogar ein Bischof Theodulf von Orleans [2]), Freund und bevorzugter Hofpoet Karls des Großen, darin, ungeachtet der kunstfeindlichen „libri carolini", seine Freude an antiken Dingen zu betätigen. In drolliger Weise schildert er den kleinen nackten Amor. Er verewigt eine antike Vase mit den Herkulestaten in Poesie und bestellt genau nach seinen bei Isidor von Sevilla entlehnten Angaben einen Tafelaufsatz, den eine mit altrömischen Emblemen charakterisierte Tellusfigur, die auf einem Wagen einherfährt, krönen sollte.

Derart lebendig und ohne jegliche moralisierende Tendenz dargestellte Antike tritt uns in Zukunft lange nicht mehr entgegen, selbst nicht bei den drei Mythographen des 12. und 13. Jahrhunderts, in deren zweitem sich Fulgentius und Martianus Capella erneuern, letzterer vermittelt durch Remigius von Auxerres Kommentar. Den dritten und wichtigsten der Mythographen hat bereits Boccaccio [3]) als von Fulgentius abhängig erkannt, als er ihn für sein Werk „De genealogiis deorum gentilium" verwertete. Desgleichen benützte ihn auch Petrarca [4]) als wichtige Quelle für die Schrift „De viris illustribus" und seine mythologischen Kenntnisse überhaupt und schloß sich Boccaccios Ansicht in der Autorenfrage darin an, daß er den „Mythographus III" mit Albricus identifizierte, ein Fehlschluß, den erst die neueste Forschung [5]) berichtigt hat, indem sie den 1217 gestorbenen Engländer Alexander Neckam als den sogenannten „Mythographus III" erkannte.

Nur ein als selbständige Schilderung vereinzelt dastehendes Lateingedicht von etwa 1107 scheint, im Gegensatz zu den gewohnten Göttermoralisationen, rein ästhetischen Interessen und antiquarischem Sammelgeist entsprungen zu sein. Abt Baudry [6]) von

Bourgeuil malt darin die Bildereien des Schlafgemaches der Gräfin von Blois, Tochter von Wilhelm dem Eroberer, aus, im Kern möglicherweise nach realem Vorbild, im allgemeinen aber schwelgt er in Phantasie und kosmologischem Wissen, unverkennbar auch im Zusammenhang mit jener Stickerei, die Proserpina bei Claudian [1]) ihrer Mutter zum Geschenke macht. An einer Längswand, als Wandbehang zu denken: „in serie prima Saturnia regna legun-tur". Die Wendung „Saturnia regna" weist zurück auf Vergils IV. Ekloge („redeunt Saturnia regna"). Das Gleichsetzen von lesen und sehen der Bilder hingegen ist in dieser Zeit der stark formalen Kunst, wo es dem Beschauer, wie einst auf den Exultetrollen, hauptsächlich auf den Inhalt ankam, den er gewissermaßen las, besonders charakteristisch, wird aber später, wenn es in frühitalienischen Ekphrasen auftaucht, zum untrüglichen Merkmal literarischer Tradition. — Es folgen dann Jupiter und einige seiner Verwandlungen wie auch die anderer Götter. Allegorische Figuren der freien Künste schmücken das Bett, und die Decke weist figürliche Sternbilder und die Planeten auf in der Art, wie sie die Künstler von Blois oder Abt Baudry selbst von Bamberg her kennen konnten, woselbst der 100 Jahre früher aus Sizilien hergebrachte, uns noch heute in Bewunderung versetzende Krönungsmantel Kaiser Heinrichs II. ähnliche Ziermotive aufwies.

Hildebert von Lavardine

Wieviel rein gedankliches Gut auch von der Antike herübergenommen wurde und sich in Fragestellung und Beantwortung jahrhundertelang forterbte, manchmal auch an Stellen, wo man es gar nicht erwarten würde, das sei nur an dem Beispiel erläutert, welches das Verhältnis von Natur und Kunst, von Schöpfer und Kunstwerk zum Gegenstande hat, das Verhältnis von Original und Porträt, von Künstler und bearbeitetem Stoff, wie es schon Aristoteles (ars imitatur naturam) und die griechische Rhetorik beschäftigte, wie es sich in den Worten Ovids „materiam superabat opus" oder in Martials „materiae non cedit opus" und dann immer wieder findet. Auch bei Augustin [2]) erkennt man in vielen Stellen seines „De civitate dei", wo er Gott den „mirus" oder „summus" und „omnipotens artifex" und im XI. Buch die Welt

sein Kolossalgemälde nennt, diesen alten Grundgedanken, wenn auch in christlicher Umbiegung, wieder. Auf diesen sind dann auch alle späteren derartigen Äußerungen zurückzuführen, von Dantes Werturteil über die Reliefs und Zeichnungen im „Purgatorium“ [1]) und Petrarcas begeistertem Lob des von Simone Martini [2]) gemalten Lauraporträts bis zu jenem Sonett des Benvenuto Cellini, das von Gott als dem ohne Skizze arbeitenden Künstler spricht [3]), und jenem tiefernsten von Michelangelo [4]), in dem dieser in rührender Weise der Erkenntnis Ausdruck gibt, daß zur Vollendung seines eigenen Werkes die Hilfe der „fabbrica divina“, der Himmelswerkstatt, nötig sei.

Während hier überall, wie auch bei Thomas von Aquino, die absteigende Stufenleiter Gott, Natur, Künstler innegehalten wird, so findet sich auch der entgegengesetzte Gedanke, wonach der Künstler in seinem Werke die Vorlage übertrifft. So hat, ähnlich wie Properz, der eine Marmorstatue des Phöbus sieht (II, 31, 5: visus mihi pulchrior ipso), die schöner ist als der Gott selbst, anfangs des 12. Jahrhunderts Hildebert von Lavardine, Erzbischof von Tours, der größte Dichter seiner Zeit, in seiner Elegie auf das antike Rom die Kunst des Altertums als eine die Natur übertreffende schöngeistige Macht verherrlicht, denn die Götter betrachten hier ihre Abbilder voller Neid [5]):

„Hic superum formas superi mirantur et ipsi,
Et cupiunt fictis vultibus esse pares.
Non potuit natura deos hoc ore creare
Quo miranda deûm signa creavit homo.“

Im allgemeinen aber suchen einem die Dichter die unfaßbare Schönheit der Kunstwerke vielmehr dadurch nahe zu bringen, daß sie überirdische Götter oder übermenschliche Zauberer wie Merlin als deren Urheber preisen.

Die Vagantendichtung [6])

Wie ein Präludium der Renaissance hebt sich im 12. und 13. Jahrhundert eine aus fahrenden Studenten, ehemaligen Mönchen und sogar Magistern bestehende Menschengruppe vom mittelalterlich-asketischen Hintergrunde ab, die stolz ist auf ihre klas-

sische Bildung und sich durch diese zu einem eigentlichen Stande verbunden fühlt. Es sind dies die Vaganten oder Goliarden, deren größtenteils lateinischen Lieder und Gedichte in einigen Handschriften, besonders derjenigen aus dem Kloster Benediktbeuren, dem Codex Buranus in München (Clm 4660), überliefert sind, und denen zuerst Jacob Burckhardt [1]) kulturhistorischen Wert zuerkannt hat. In der Tat waren dies die einzigen Sänger und Dichter, welche damals das warme Leben der Antike in seiner frohen Sinnlichkeit erfaßten und die lebensvollen Göttergestalten Ovids [2]) nicht nur, wie ihre Zeitgenossen es taten, als bloße Schemen übernahmen, sondern aus tatsächlichem Erleben heraus zum Mittelpunkte ihrer Poesie erhoben. Vor allem waren sie mit Ovids Metamorphosen und seiner „ars amatoria" vertraut, was aus unzähligen Personifikationen und Vergleichen und aus wörtlicher oder mit Eleganz leicht veränderter Übernahme einzelner Verse ersichtlich ist. Auf natürlichste Weise flechten sie überall Götternamen in ihre Gedichte ein. Venus, Amor und Bacchus verkörpern, wie es naheliegt, ihren allzufreien Lebensgenuß, und sie, diese fahrenden Kleriker, waren es, die den schönen antiken Amorknaben im Mittelalter vor seinem Untergange bewahrten.

Ganz von antikem Geiste erfüllt ist eines der anmutigsten und ausführlichsten der Carmina Burana (65), Phyllis und Flora, das unserm Thema entgegenkommt, indem es eine typische Ekphrasis, wie sie sonst diesen impulsiven Liedern nicht eigen ist, enthält. Zwei vornehme Mädchen, Phyllis und Flora, holen sich bei Amor den Richterspruch in ihrem Liebesstreit, ob Ritter oder Kleriker als Liebhaber vorzuziehen sei, und reiten zu diesem Zwecke ins Liebesparadies. Ihre Reittiere sind göttlichen Ursprungs und demgemäß reich geschmückt. Das Maultier der Phyllis war ein Geschenk Neptuns an Frau Venus zum Troste für ihren Verlust des Adonis, und von ihr hatte es Phyllis' Mutter erhalten. Sein Geschirr und Sattelzeug ist schwer mit Silber beschlagen. Näher geht der Dichter auf Floras im Parnaß gezähmtes und eingerittenes Pferd ein. Mit Kennerblick gibt er zuerst eine Descriptio des edlen Rassetieres — wie sie uns sonst im Verlaufe unserer Arbeit nie begegnet —, um mit dem Ruhme des Sattels, an dessen Ecken Diamanten glänzen, fortzufahren. In Gold und Elfenbein war darauf

die Hochzeit Merkurs [1]), offenbar nach Martianus Capella, dargestellt: man unterschied das frohe Fest und alle Brautgeschenke, so sehr hatte sich Vulkan bei dessen Herstellung Mühe gegeben. Diesem Kunstwerk zuliebe unterbrach er seine Arbeit am Achilleusschild und durchflocht die Zügel sogar mit Haaren der Venus. Minerva befliß sich um die purpurne Satteldecke, indem sie diese mit Akanthus und Narzissen durchwirkte. — Außer dieser Beschreibung wird in „Phyllis und Flora" die Landschaft, in deren Wiedergabe die Vaganten schöpferisch waren, meisterlich geschildert. Schon Jacob Burckhardt [2]) hielt sie für die farbenprächtigste Schilderung des Amorhaines und gab eine Strophe daraus wieder. Faune tummeln sich da, Bacchus lehrt die Nymphen tanzen, und der trunkene Silen bringt alle zum Lachen. Amor tritt in strahlender Schönheit, mit Bogen und Pfeil, aus seinem Zelte und die Grazien dienen ihm. Wir haben hier, alles in allem, das Urbild aller späteren Liebeshofdarstellungen.

Weitere Zusammenhänge mit der römischen Descriptio lassen sich in der „Vision des Golias" [3]) erkennen, in der Vulkan einen wunderbaren Palast mit goldenem Dache schmückt. Ähnlich wie später in Boccaccios Triumphbeschreibungen, finden sich in diesem Hause Götter und auserlesene Geister des Altertums und des Mittelalters versammelt. Ebenfalls an Boccaccio erinnern die in den Vagantenliedern ziemlich häufigen Versuche [4]), ein genaues Bild der idealen Frauenschönheit des Mittelalters zu geben. Tiefes Verstehen der Antike verraten überdies zwei Gedichte [5]) heroischen Inhaltes, deren eines mit geradezu humanistischem Enthusiasmus von den vernichteten Palästen Trojas und den auf der Erde herumliegenden Kapitellen spricht, so daß man es hinsichtlich seiner Antikenbegeisterung von dem im vorigen Abschnitt genannten Romgedicht Hildeberts beeinflußt glauben möchte [6]).

Astrologie

Das ptolemäische Weltsystem mit seinen um die Erde rotierenden Sphären wurde von der Kirche durchaus beibehalten und nicht weniger die von den arabischen Übersetzern beigefügten Emanationstheorien, wonach von der im Empyreum befindlichen Gottheit ein ganzes Strahlenbündel von Impulsen auf die Erde

herniederstieg, von denen jeder verändert wurde durch das Medium der dazwischenliegenden Sphären. Zwar stritt man sich über den Charakter der Geister, welche die einzelnen Sphärengestirne bewegten: ob sie von Gott abhängig seien oder nicht, ob es ein einziger Engel sei oder deren drei, welche die Sphäre in Bewegung versetzten. Allein der Name der antiken Sterngottheit und ihre traditionelle antikische Figur wurden aus der heidnischen Astrologie ohne weiteres übernommen. So kam es, daß der im 12. Jahrhundert neu erwachte Sternglaube zur sichersten und tragfähigsten Brücke ward, auf der die Heidengötter ins Christentum herüberwandelten; denn nachdem die Sterngottheiten dank der Astrologie schon im Altertum um Jahrhunderte länger verehrt worden waren als die nicht mit den Gestirnen identifizierten, zogen sie auch jetzt wieder als erste ins neue Zeitalter ein und waren in der Vorstellung der Denker, Dichter und Künstler längst heimisch geworden, als nicht verstirnte wie Hephästos oder Poseidon noch auf den Humanismus als ihrem Wiedererwecker warten mußten.

Wie heftig damals der Kampf um die Macht der Planetengötter sich in den Gemütern abspielte, zeigt manches Werk des 12. Jahrhunderts, z. B. der sogenannte „Mathematicus" des Bernardus Silvestris, in welchem der Held durch der Sterngötter Willen zum Vatermörder werden soll. In desselben Verfassers kosmologischer Hauptschrift „Megacosmus et Microcosmus" treten Jupiter und seine astralen Genossen als Himmelsherrscher auf, mit ihren Attributen versehen, wie zum Malen deutlich veranschaulicht. Und eben diese Götter, Jupiter mit dem Blitz, Mars mit den Waffen, verschwören sich in einem gegen Fortuna gerichteten und populär gewordenen Klagegedicht gegen seinen Verfasser, den toskanischen Kleriker Arrigo da Settinello.

Gegen das Ende des 13. Jahrhunderts überflutet dann eine Welle arabischer Wissenschaft von Spanien und Sizilien her ganz Europa, speziell aber Italien, und erhebt den Sternglauben zum neuen Initiator für heidnisches Wissen. Astrologische Handbücher wurden für Götterdarstellungen zu Rate gezogen und Bücher wie der von A. Warburg wieder entdeckte „Picatrix"[1]), eine Anleitung in Form von Bildbeschreibungen, wie man Götter auf magische Steine gravieren soll, übten nachhaltigsten Einfluß

aus, was noch Ficino durch die Tatsache bezeugt, daß er in seinem Traktat „De vita triplici" die Sternbilder für Amulette nach diesem Zauberbuch gewählt hat.

C. Das 14. Jahrhundert

Obwohl, wie zu erwarten war, vom 14. Jahrhundert an die Grenzen der Interessensphären variieren und verschwimmen, bleibt die Erbauungsliteratur in Form von Göttermoralisationen noch lange eine der Vertreterinnen des unerschöpflichen Antikenerbes, und es ist eigenartig zu beobachten, wie die nun unerbittlich heran-nahende Säkularisierung sich innerhalb dieser traditionellen Literaturgattung vollzieht.

Mehr und mehr macht sich die Befreiung von kirchlicher Tendenz bemerkbar. Der von England bis Böhmen bekannte Oxforder Franziskaner Ridevall[1]) skizzierte um 1330 mit dem altgewohnten Zwecke einer Allegorisierung christlicher Moral in seinem „Fulgentius metaforalis" die Götterwelt des Planciades Fulgentius mit urwüchsiger Freude am Altertum, wie sie damals für diesen frühen Antikenimpuls im Norden schon typisch sein mochte. Südlich der Alpen scheint die Loslösung von der theologischen Bearbeitung mythologischen Stoffes noch größere Mühe zu kosten als im Norden. Selbst nachdem Petrarca ungefähr ein Jahrzehnt später in den Göttergemälden seines Epos „Africa" den großen Schritt in die Neuzeit getan hatte, verirrte sich 1340 oder 1342 der damals beliebte Mythendeuter Berchorius (Pierre Bersuire) mit der Auslegung der ovidischen Götter in seinem „Reductorium morale"[2]) abermals auf die ausgetretenen Pfade der Moralisation. Er erklärt beispielsweise Juno, die sich bereits als griechische Herrscherfigur zu erkennen gegeben hatte, nochmals als Gemahlin des Christengottes, d. h. als Kirche. Berchorius, der sich zeitweise in Avignon aufhielt und dort Petrarca gekannt haben soll[3]), wird von der neuen Forschung in interessanten Zusammenhang gebracht mit dem vielumstrittenen Libellus-Verfasser, nämlich durch die Tatsache, daß sein „Reductorium morale" sich als Vorbild für den „Libellus de imaginibus deorum"[4]) herausgestellt hat, wodurch die zeitliche Reihenfolge dieser drei Götter-

schilderungen — Petrarcas Ekphrasis in der „Africa", Berchorius' Ovidmoralisation und der Libellus — vollständig verschoben wird.

Der Libellus nämlich, auch Poetarius genannt, hat seit Boccaccios Zeiten (vgl. S. 27) als ein Werk von demselben Autor gegolten wie der Mythographus III, nämlich von Albricus, und man schwankte nur noch für die Datierung zwischen 9. und 12. Jahrhundert, staunte aber über seinen fast anachronistisch anmutenden, fortschrittlichen Geist, den man für bahnbrechend hielt. Nun weist H. Liebeschütz durch Gegenüberstellung der fraglichen Texte einerseits nach, daß Petrarcas klassische Götterbeschreibung im 3. Buche seiner „Africa" dem „Reductorium morale" von Berchorius vorangegangen und ihm als Vorbild gedient haben muß, figuriert doch in dessen Quellenangaben Petrarca unter dem verstümmelten Namen Franciscus de Petaco [1]). Dazu kommt anderseits die ausschlaggebende Feststellung, daß der Libellus unmöglich, wie bisher angenommen, Vorläufer von Petrarcas Götterschilderung sein konnte, sondern jünger ist als diese und aus des Berchorius Werk hervorgegangen sein muß. Die Tatsache, daß der Wortlaut dieses Libellus im großen und ganzen mit Berchorius' Ovidmoralisation übereinstimmt und nur einige Erweiterungen und Umstellungen erfahren hat, veranlaßt Liebeschütz, ihn zwischen Berchorius und die laut Warburgs stilkritischen Untersuchungen um 1420 entstandene illustrierte Libellus-Handschrift der vatikanischen Bibliothek [2]), Cod. Regin. lat. 1290, anzusetzen, nämlich auf etwa 1400.

Dem von Warburg und Saxl nachgewiesenen [3]) jahrhundertelangen Einfluß dieses Götterbüchleins auf Literatur und bildende Kunst wird durch diese Zurechtstellung kaum Abbruch getan werden können, es sei denn insofern, daß eben das Erstgeburtsrecht dieser neuen Geistesrichtung nicht ihm, sondern Petrarca gehört, denn für manches, das bis jetzt auf den Libellus zurückgeführt wurde, wird sich nunmehr Petrarca, der uns im folgenden Kapitel näher beschäftigen soll, als creator spiritus erweisen. — Dagegen bleibt dem Poetarius-Autor aber entschieden das Verdienst, nicht wie Berchorius, Petrarcas Vorbild zum Trotz, ins alte Fahrwasser der Moraltheologie zurückverfallen zu sein, sondern bei aller Be-

nützung von Remigius von Auxerres Kommentar zu Martianus Capella und von diesem selbst Petrarcas Saat zum Sprießen gebracht zu haben. Er hat just ein Bilderbuch von 23 Göttern geschaffen, sozusagen ein Vademecum, welches das scheidende Mittelalter der Renaissance mitgeben konnte. Es ist ungeachtet seiner literarischen Vorbilder fast wie ein Malerhandbuch so formal, und die Erklärung der Bilder, die einiger Planetengottheiten voran, ist — darin besteht die neue Errungenschaft — zur Hauptsache herangewachsen, so daß es später in Oberitalien in Form des soeben erwähnten selbständigen, mit 34 graziösen Federzeichnungen illustrierten Codex Reginensis 1290 seine entscheidende Nachwirkung in die Welt hinaustragen konnte.

Wenn sich seelsorgerisches und erzieherisches Pflichtgefühl und die Lust am Allegorisieren in soundsoviel Göttermoralisationen äußert, wenn eine weltlich freiere Einstellung bahnbrechende Werke schafft und sich in all dem das Denken einer ganzen Epoche mit ihren vielen Ausstrahlungen verkörpert, wenn letzten Endes Bücher so deutlich von künstlerischem Ausdruck als Selbstzweck reden wie der Libellus, ist es da noch zu verwundern, wenn solch intensiver Niederschlag des jeweiligen Zeitgeistes aus der Literatur auf die bildende Kunst übergreift? Die Ekphrasis mythologischen Inhalts ist eine wichtige Vermittlerin zwischen diesen zwei Gebieten, und es wird angesichts ihrer traditionellen Macht von Nutzen sein, durch einen raschen Blick auf Skulptur und Malerei in der Frage des Primates zur Überzeugung zu gelangen, daß die Literatur ganz besonders in Hinsicht auf die Mythologie für die Kunst vorbereitend gewesen ist.

D. Die Götter in der bildenden Kunst des Mittelalters

Den in der Literatur seit dem 11. Jahrhundert nach Ausdruck ringenden Schönheitssinn sehen wir auch dahin sich auswirken, daß Bildwerke heidnischen Ursprungs wenn immer möglich nicht nur vor der Zerstörung bewahrt, sondern in persönlichen Gebrauch genommen werden. Vorwiegend antike Gemmen [1]) sollten christliche Reliquiare zu Tausenden schmücken, oder die hohen Geistlichen machten sie sich durch eine eigens dazu ausgedachte Exor-

zismus-Formel als Siegel nutzbar — so ein Domherr um 1170 einen Stein mit der Ledagruppe, die nach O. Wulff[1]) in koptischen Kirchenskulpturen eine besondere symbolische Bedeutung gehabt haben mochte —, oder man fügte zur Ehre Gottes christliche Inschriften bei. Das Bibelzitat „Ecce mitto angelum meum" um Cupido mit Köcher und verbundenen Augen herum, mit dem der Abt von Caen siegelte, oder „Ave Maria gratia plena" um den behelmten Minervakopf auf dem Siegel des Kapitels zu Noyon 1296[2]) und dergleichen Dinge mehr waren im Mittelalter an der Tagesordnung.

Man deutete auch Heidnisches ohne weiteres in Christliches um, oft aus Unkenntnis der mythologischen Gestalten[3]). Jupiter und Merkur mit einem Baum dazwischen werden kurzerhand zu Adam und Eva, der formalen Ähnlichkeit des Motives wegen; Jupiter mit dem Adler wird Johannes der Evangelist, Herkules, den Geryon tötend, wird zum hl. Georg mit dem Drachen, Bellerophon zum Reiterheiligen, Perseus zum hl. Michael.

Umgekehrt zeigt sich die Verquickung von christlicher Kunst mit heidnischer in Kompositionen, wo pagane Vorlagen in urchristliche Formen gegossen werden. Es kniet z. B. in der Konjunktion von Saturn und Venus (Abb. 3) letztere in jugendlicher Schönheit, mittelalterlich gekleidet, vor dem greisen Saturn, der ihr, genau wie Gottvater in „Mariae Krönung" der Himmelskönigin, die Krone aufs Haupt setzt.

Das Vordrängen der Sphärenbeherrscher den nicht verstirnten Göttern gegenüber kommt auch in der Kunst nicht von ungefähr; denn seit ihnen die Kirche durch scheinbare Verchristlichung den Weg geebnet hat, scheinen sie weniger als je das Feld räumen zu wollen. Im Gegenteil, sie stellen die Kunst des Abendlandes vor die Alternative, entweder neue, mittelalterlichem Geiste entsprungene Göttertypen zu schaffen oder aber die übernommenen klassischen Typen dem zeitgenössisch-kirchlichen Wesen anzupassen. Zwar in antiker Schönheit dürfen auch die Sterngötter noch nicht erstrahlen, sondern müssen sich bei ihrer Voreiligkeit dazu bequemen, christliche Miene aufzusetzen; doch gehört ihnen das Verdienst, für Neuschöpfungen in Plastik und Großmalerei des Trecento ikonographisch außerordentlich interessante Per-

spektiven eröffnet zu haben. So wird nun Jupiter von den Trecento-Malern als würdevoller König in mittelalterlichem Gewande dargestellt, nämlich von Taddeo di Bartolo im Rathaussaal zu Siena (Abb. 5), ferner von Giusto im noch immer zu wenig erforschten Salone des Palazzo della Ragione in Padua [1]) (Abb. 6) und von Guariento im Chor der Eremitanikirche [2]) daselbst. Und am Florentiner Campanile [3]) sowohl wie am gotischen Planetenkapitell (Abb. 4) vom Dogenpalast in Venedig und in Guarientos grau in grau gehaltenen Eremitanifresken treten uns die Göttinnen Venus und Luna (Abb. 15) genau wie im „Roman de la Rose" als Damen des 14. Jahrhunderts, in der Tracht ihrer Zeit, entgegen. Nicht minder mittelalterlich mutet es an, wenn Giusto im gleichen Paduaner Freskenzyklus, wo sein in unserer Abb. 6 wiedergegebener Jupiter thront, Saturn (Abb. 7) noch mit der Krone auf dem Haupte, aber ärmlich gekleidet, d. h. als entthronten König auffaßt, oder wenn dieser Planetengott am Florentiner Campanile, am berühmten Planetenkapitell Venedigs und in Guarientos Eremitanibildern, in den letztern selbst ein Elender, als Beschützer der Armen und Kranken gedacht ist. Doch wenn Jupiter am Campanile Giottos in der Mönchskutte (Abb. 8) und mit Kreuz und Kelch, oder der schon seit Martianus Capella als Wissenschaftler populäre Merkur als Mönch, oder sogar — um einen der markantesten Fälle anzuführen — als Bischof im Ornat (Abb. 9) erscheint, noch dazu in einer Miniatur, nämlich im prächtigen, um 1340 in Italien entstandenen, giottesken Bilderschmuck des Scotus-Codex [4]) der Münchner Staatsbibliothek, so bedeutet dies den Höhepunkt der Verkirchlichung; denn die Miniaturmalerei bewahrt die Antike am konservativsten, und zwar anhand der ihr zur Verfügung stehenden Vorbilder in vorwiegend astronomischen Handschriften. Diese letzteren wurden in ihrem Text sowie in dessen künstlerischem Niederschlag, den Miniaturen, sozusagen als einziger Born antiken Wissens für Götterdarstellungen zu Rate gezogen, was natürlich der einschlägigen Kunst und Literatur auf Jahrhunderte hinaus zugute kam und die alten Götter am Leben erhielt.

Anmerkungen

Bei Zitaten und Bezugnahme auf wissenschaftliche Literatur ist für wiederholt genannte Werke der vollständige Titel im Verzeichnis der Literaturabkürzungen aufgeführt.

S. 1 [1]) O. Franke, Euripides bei den deutschen Dramatikern des 18. Jahrhunderts, in „Das Erbe der Alten", 2. Reihe, Heft 16, Leipzig 1929; F. Gundolf, Caesar in d. deutschen Literatur. Berlin 1914; K. v. Reinhardstöttner, Plautus, in „Die klass. Schriftsteller des Altertums in der mod. Lit.", Leipzig 1886, Bd. 1; Ed. Stemplinger, Horaz im Urteil der Jahrhunderte, in „Das Erbe der Alten", 2. Reihe, Heft 5, Leipzig 1921. Th. Zielinski, Cicero im Wandel d. Jahrhunderte, 4. Aufl., Leipzig 1922. V. Zabughin, Vergilio, u. a.

S. 2 [1]) Phidias soll auf die Frage, nach welchem Muster er den Zeus in Olympia bilden wolle, mit den Versen Homers, Ilias I, 528–530, geantwortet haben, laut Strabo, VIII. C. 354; cf. Alberti, Liber de pictura, S. 146 u. 244 und Giac. Boni, Elementi Pittoreschi, in „Nuova Antologia", anno 64, 1929, Raccolta 343, S. 17.

S. 3 [1]) Ilias XVIII, 468–605; andere hom. Ekphr.: Ilias XI, 16ff. (Agamemnons Rüstung); Odyssee VII, 81ff. (Alkinoos' Palast). Höchst lehrreich sind Lessings im „Laokoon", Kap. 17, 18, 19 an Hand von Homers Schild geäußerten Ansichten über die dichterische Beschreibg., die allerdings schon Herder (Kritische Wälder) bekämpft.

[2]) Cf. P. Friedländer, Joh. v. Gaza, S. 8–11; für die Frage des Vorbildes im besondern S. 8, Anm. 3.

[3]) P. Friedländer, Joh. v. Gaza, S. 23ff.

S. 4 [1]) Cf. Otto Crusius, Die Mimiamben des Herondas, 2. Aufl. mit griech. u. deutschem Text, hrsg. von Rud. Herzog, Leipzig 1926. S. VIf. u. 16ff., 109ff.

[2]) Über dessen Form und Szenenverteilung: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Die Textgeschichte der griech. Bukoliker, Philolog. Untersuchgn., Heft 18, 1906.

S. 6 [1]) Cf. R. Heinze, Vergils epische Technik, 3. Aufl., Leipzig 1915. S. 396–403; P. Friedländer, Joh. v. Gaza, S. 18f.

S. 7 [1]) G. Rizzo tritt neuerdings für die Ansicht ein, es handle sich an diesem von Vergil erfundenen Junotempel nicht um Reliefs, sondern um einen gemalten Bildzyklus, der unbestreitbaren Zusammenhang aufweise mit den nur in Zeichnungen und einzelnen Wiedergaben erhaltenen Bildern des Apollotempels in Pompei (s. Pfuhl, Malerei d. Griechen S. 774). G. Rizzo, L'Eneide e l'arte

antica, Bollettino dell' Associazione Internazionale per gli Studi mediterranei, No. 5, Rom 1930.

S. 8 [1]) Met. II, 1—30 u. VI, 70ff. XIII, 680 ff. (Amores II, 2).

S. 9 [1]) VIII, 51, mit dem an Ovid (Met. II, 5) anklingenden „materiae non cedit opus". Das Motiv des reitenden Amor ist in der späteren Kunst und Literatur wenig gebräuchlich, obwohl ihn die Spätantike gerne gewissermaßen als auf einem Pferde oder einem Widder reitenden Tierbändiger darstellt; cf. Sal. Reinach, Repert. de Reliefs grecs et rom., Paris 1912, III, Abb. S. 114, 1 „Eros au cirque", ferner das Gedicht von Giudo delle Colonne, Ende 13. Jahrhundert (Pal. 418), wo ein beflügelter Amor mit der Peitsche auf einem auf allen Vieren gehenden Poeten reitet, eine Abwandlung des bekannten Vorwurfs „Aristoteles und Phyllis" (s. Eugenia Levi, Lirica italiana antica, Florenz 1918, S. 11). Kopien aus der Mantegna-Schule nach Petrarcas Trionfi. Alte Pinakoth., München (Abbildungen in „Mantegna", Klassiker d. Kunst, Bd. 16, Stuttgart/Leipzig 1910, S. 166). Abweichend von Petrarca sind hier zwei Amoretten auf Pferden mit den Zügeln in der Hand. Siehe auch die Miniatur zum Triumph Amors im Cod. Barb. der „Documenti d'Amore" von Francesco da Barberino, Abb. in „Zonta, Stor. d. Lett. ital." Taf. XIV.

S. 10 [1]) F. Vollmer, Papinii Statii Silvarum Libri, Leipzig 1898.

[2]) Geissler, S. 57.

[3]) Unter Statius' Einfluß beschrieb auch d. jüng. Plinius Villen in s. Epist. Laurentium III, 17 u. Tusci V, 6. Cf. P. Friedländer, Joh. v. Gaza, S. 70ff.

[4]) Ausg. Vollmers S. 473f., wo die diesbezügl. archäolog. Lit. angegeben ist. Mit dem Ausspruch „Gott hat sich Dir gezeigt, Lysipp" wendet Statius die spez. für Epigramme charakteristische Vorstellung an, der Künstler müsse die Gottheit, die er darstellt, gesehen haben. In einer Variation scheint dies noch nachzuleben in Petrarcas Sonett: „Per mirar Policleto . . ."

[5]) Cf. Geissler S. 29.

S. 11 [1]) Argon. I, 396ff., II, 347ff., 729ff., 957ff.

[2]) Ein Unikum, nämlich den Rhein auf eine Tafel gemalt, haben wir bei Persius, wenn Sat. VI, 47 daraufhin ausgelegt werden darf. I, 70 nennt Ruhebetten aus libyschem Citrusholz.

S. 12 [1]) Siehe P. Friedländer, Joh. v. Gaza S. 35.

[2]) F. Studniczka, Das Symposion Ptolemaios' II., nach d. Beschreibg. v. Kallixeinos wiederhergestellt. Abhandlungen d. philolog. hist. Kl. d. sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften. Bd. XXX, Nr. II, Leipzig 1914.

S. 13 [1]) S. 161ff.

[2]) Heliodor liegt auch dem Periegetischen in den pseudoplutarchischen

Biographien der 10 Redner zugrunde, in denen uns die mit Reliefs u. Porträts verzierten Familiengräber interessieren; s. Pasquali S. 165ff.

S. 14 [1]) Cf. Geissler, S. 12. Vgl. über Ekphr. auch Ed. Norden, Die antike Kunstprosa vom 6. Jahrhundert v. Chr. bis zur Renaissance, Leipzig 1898, 2 Bde. I. Bd., S. 285f.

[2]) Von Aphthonios existiert auch eine Schilderung der Burg von Alexandria als Musterbeispiel für die Ekphrasis.

[3]) Siehe P. Friedländer, Joh. v. Gaza, S. 77, Christ-Schmid, Griech. Lit. II[6], 1 (1920), S. 367f., Borinski, Antike, I, S. 98 u. Anm. 7 u. 9.

[4]) Cf. P. Friedländer, Joh. v. Gaza, S. 77ff. u. 86f., Christ-Schmid, Griech. Lit. II[6], 2, S. 710ff. (1924).

S. 15 [1]) im Pal. Pitti, Florenz. Dem Hauptthema fügte Botticelli in einem der Reliefs am Sockel eine Kentaurenfamilie bei, ähnlich der des Zeuxis nach Lukian.

[2]) Foerster: Verleumdung S. 29ff. u. 89ff.

[3]) Eine Zeichnung zu einem Gemälde, Abb. in Foerster, Verleumdg., S. 40. Auf S. 46 ist auch die gute, Mantegna zugeschriebene Federzeichnung, die Rembrandt kopierte, reproduziert.

[4]) Dürer entwarf 1522 für den Rathaussaal in Nürnberg die „Verleumdung" (Dürer, Zeichnungen, No. 577, s. u. Anm. 6) u. Hans Bock malte sie 1611 im Vorzimmer des Ratssaales in Basel. Foerster, Verleumdg., Abb. S. 104.

[5]) Die Rötelzeichnung Raffaels „Alexanders Hochzeit" in der Albertina (Wien) ist die Skizze zum heute im Palazzo Borghese in Rom befindlichen Fresko, das Raffaels Schüler darnach ausgeführt haben. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Raphael, Leipzig 1885, Bd. 2, S. 454. Foerster (Lucian) nennt außerdem Darstellungen dieses Themas von Parmegianino, Primaticcio u. Rubens.

[6]) Cf. Foerster, Lucian, S. 20. Dürer, Zeichnungen, hrsg. von Lippmann-Winkler, Berlin 1883—1929, No. 420 weicht insofern von Lukian ab, daß der Gott der Beredsamkeit als Merkur gekennzeichnet ist.

[7]) Ein Originaldruck, vermutlich von Hans Frank, früher Ambrosius Holbein zugeschrieben, wurde uns vom Basler Kupferstichkabinett freundlichst zur Reproduktion überlassen. Vgl. H. A. Schmid Der Monogrammist H. F. und der Maler Hans Frank, im „Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsammlgn.", Berlin 1898, XIX, S. 74, „Holzschnitte" 7, und J. D. Passavant, Le Peintre-Graveur, Leipzig 1862, Bd. 3, S. 421, die aber beide Lukian nicht als Quelle erwähnen.

[8]) Dies ist eine aus der Astronomie abgeleitete chiische Sage, forma gewiß eine eigenartige Parallele zum ägypt. Anubis, der das Sonnenkind Horos durch den Nil trug und ebenso zum hl. Christophorus, dem Riesen, der das Christuskind über den Fluß trägt, das Motiv des Christusträgers ist zwar erst im 12. Jahrhundert

durch einen deutschen Dichter aufgekommen. Siehe K. Künstle, Ikonographie der Heiligen, Freiburg i. Br. 1926, S. V f. u. 154ff.; ferner Wolfgang Menzel, Christl. Symbolik, 1. Teil, Regensburg 1854, S. 174; Borinski, Antike, I, S. 16 u. Anm. 12.

S. 16 [1]) Cf. Foerster, Lucian, S. 21f. Die Handzeichnungen Michelangelos hrsg. v. Karl Frey, Berlin 1911, Taf. 298.

[2]) Cf. Foerster, Lucian, S. 21. Dürer, Zeichnungen, No. 456, s. Anm. 6 zu S. 15.

[3]) Cf. Foerster, Lucian, S. 22f. Von H. Holbeins Randzeichnungen zum „Lob der Torheit" sind allerdings nur wenige vom selben Spöttergeist durchdrungen, der aus Erasmus' Text spricht. Cf. Schmid, Erasmus, Faksimileband.

[4]) Siehe P. Friedländer, Joh. v. Gaza, S. 88 ff. u. für sämtl. Lit.: Christ-Schmid, Griech. Lit. II[6], 2, S. 783.

[5]) O. Wulff zeigt dies in „Altchristl. u. byzant. Kunst", I, S. 320.

[6]) Auch die Weimarer Kunstfreunde hatten Interesse an diesen „Gemälden", s. in Goethes Aufsätzen zur bildenden Kunst: „Philostrats Gemälde".

S. 17 [1]) Dionysiaca, grec et français par de Marcellus, Paris 1856, XXV, 384ff.; V, 144ff.: edelsteinbesetztes Halsband.

[2]) „Gemälde" in Choricius, Ed. Boissonade, S. 149ff.; cf. P. Friedländer, Joh. v. Gaza, S. 90ff.

[3]) hrsg. von P. Friedländer, mit einer rekonstruierenden Zeichnung versehen, S. 94 u. 105—224; s. Lit.-Abkürzungen!

S. 18 [1]) Priscians Bearbeitung der sog. Hermogenes-Progymnasmen, in Halms Rhetores Latini minores, Leipzig 1863, S. 551ff.

[2]) Rohde, Griech. Roman S. 360, Anm. 3: Ekphrasis; s. a. E. Schwartz, 5 Vorträge über d. gr. Roman, Berlin 1896, u. Christ-Schmid, Griech. Lit. II[6], 2.

S. 19 [1]) Griech. u. deutsch v. Passow, Leipzig 1811. In der Vorrede heißt es, d. ganze Roman sei d. Beschreibung eines Bildes im Nymphenhain. Dieses Einleitungsmotiv ist aber in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit den Ekphrasen im Romane, dagegen wirkt es als Stimmungsmoment, wie es Goethe, nachdem er „Daphnis und Chloe" wieder einmal gelesen hatte, mit folgenden Worten pries: . . . „man glaubt lauter herkulanische Bilder zu sehen, so wie auch die Gemälde auf das Buch zurückwirken" . . . (Gespräche mit Eckermann, 20. März 1831). Cf. P. Friedländer, Joh. v. Gaza, S. 51, Anm. 3.

[2]) Petronius' sog. Troiae halosis (C. 89) ist nicht unbedingt zu den Ekphrasen zu rechnen (s. P. Friedländer, Joh. v. Gaza, S. 48, Anm. 1), obgleich die Rhetoren z. T. Schlachtszenen, Belagerungskämpfe u. dgl. unter die Vorgänge rechnen, die nicht erzählt, sondern beschrieben werden. Den Streit über die Abgrenzung erwähnt Priscian (s. unsere Anm. 1 zu S. 18), S. 559.

S. 20 [1]) Eustathios, Herdher, Erotici scriptores graeci, Bd. II, Leipzig 1859, S. 174, 3—175, 25; 176, 21—26; s. auch S. 275, 20ff.; S. 190—196: die 12 Monate. — Siehe Rohde, Griech. Roman, S. 556ff.; Krumbacher, Byz. Lit. S. 765, Anm. 2 u. S. 753f., § 313/9, Anm. 2 u. 3: Lit. über bildl. Darstellungen der 12 Monate. Auf die erste Schildg. eines gemalten Gartens des Amor hat Marie de France (13. Jht.) in ihrer „Lais" (s. uns. Anm. 1 zu S. 40) Anspruch. Hier möge auch Joh. Eugenikos' Gemälde eines Lustgartens erwähnt sein (15. Jht., 1. Hälfte); s. a. A. Muñoz, Le ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ nella Letteratura Bizantina e i loro Rapporti con L'Arte figurata, in „Recueil d'Etudes déd. à la mémoire de N. P. Kondakoff", Prague 1926, S. 139—142.

S. 21 [1]) Cf. Voretzsch, Altfranz. Lit. S. 246.

[2]) Hoh. 3, 9f.

[3]) 1 Kön. 6, 18ff. u. 7, 13ff.

[4]) Im „Dittochaeon", das wahrscheinl. das Programm für auszuführende Malereien war (s. Krumbacher, Byz. Lit., S. X). Abgedruckt in „Schlosser, Quellenbuch", Kap. I, S. 2.

S. 22 [1]) Claudians Carmina in „MG Auctores antiquissimi", Tomus 10. Zu erwähnen ist auch das Gewebe mit einer Phaethondarstellung in VI cons. Honorii 166ff. und De rapt. Pros. XXXV, lib. II, 33f. Einige weitere Angaben über römische Ekphrasen finden sich in K. Purgold, Archäologische Bemerkungen zu Claudian u. Sidonius, Gotha 1878, ferner in Lud. Friedländer, Über d. Kunstsinn d. Römer, Königsberg 1852.

[2]) Prob. et Olybr. cons. I, 75ff. Cf. P. Wolters, Das älteste Bild d. Roma, S. 9ff. in „Festschrift zum 60. Geburtstag H. Wölfflins", München 1924.

S. 23 [1]) Sidonius in „MG Auctores antiquissimi", Tomus 8. Carm. XI, 15ff.: Venuspalast; Carm. XXIII, 500ff.: Becher.

S. 25 [1]) De civitate dei VI. u. VII. Buch; cf. das ungemein aufschlußreiche Buch von Th. Trede, Wunderglaube im Heidentum und in der alten Kirche, Gotha 1901, bes. „Dämonen", II. Teil, Kap. 5. Über Augustin: Schanz, Röm. Lit. IV, 2, S. 398ff.

[2]) Origenes, Contra Celsum V, Kap. 5; I, Kap. 54ff.

[3]) Abb.: Friedr. Rintelen, Giotto u. d. Giotto-Apokryphen, Basel 1923, Taf. 37. J. Supino, Giotto, Firenze, 1920, Taf. 51. Mit Vogelkrallen an den Füßen erscheint auch der triumphierende Amor i. d. Miniatur des Fr. da Barberino, s. unsere Anm. 1 zu S. 9.

[4]) Cf. Sal. Vögelin, Über das Verhältnis der Christen zur bildenden Kunst während der ersten vier Jahrhunderte, in „Öffentliche Vorträge", gehalten in der Schweiz, II. Bd., Basel 1872, S. 16.

[5]) De Carne Christi 9. Cf. G. Boissier, Paganisme, I, S. 267.

S. 26 [1]) Siehe Schanz, Röm. Lit. IV, 2, S. 166ff. u. Liebeschütz, Fulgentius met. S. 5f. Martianus Capella, Ed. Eyssenhardt, Leipzig 1866,

lib. I, § 66—89: Götterversammlung. Es sei hier auch auf die kurze Schilderung des silberglänzenden Jupiter-Palastes auf der Milchstraße, den die Philologia auf ihrer Himmelsreise erreicht, aufmerksam gemacht (lib. II, § 208).

S. 27 [1]) Cf. Burdach, Vorspiel, 1. Bd., S. 53.

[2]) Cf. Bezold, Fortleben d. Götter, S. 35 u. Schlosser, Beiträge z. Kstg., S. 154ff.

[3]) Cf. Hortis, Boccaccio, S. 463, 3.

[4]) Cf. Nolhac, I, S. 206, 158. Albricus ist dreimal zitiert in Petrarcas Vergilhandschrift.

[5]) Liebeschütz, Fulgentius met., Abschnitt VI. Dies ergänzt die Forschungen von F. Saxl in „Verzeichnis astr. u. myth. Handschr. I" und in „Rinascimento", S. 238ff. Cf. auch Panofsky, Hercules, S. 11.

[6]) Dieses Lateingedicht ist im Auszug wiedergegeben in „Schlosser, Quellenbuch", S. 218ff. Vgl. Einleitung, S. XIV; ferner Schlosser, Materialien (vgl. Literatur-Abkürzungen), S. 37. Cf. auch Novati, Freschi, S. 337. Man denke an die Tapisserie de Bayeux (die allerdings mit erklärendem Text versehen ist), um sich eine Vorstellung der Wandverzierung im Zimmer der Gräfin von Blois machen zu können; s. Dag. Frey, Gotik u. Renaissance, Abb. 24, 25 u. 60 und den Text dazu S. 49.

S. 28 [1]) De raptu Proserpinae lib. I, 246ff. Siehe unsere S. 22.

[2]) „De civitate dei", XI, 23; XXII, 14; XXII, 19; an letzterer Stelle wird auch des künstlerischen Schaffens des Erzgießers gedacht. Wie dieser ein Standbild nach Belieben wieder einschmelzen und neu machen könne, so werde auch Gott, der allmächtige Künstler, verfahren mit den mißgestalteten Menschen, die er in neuer Schönheit in die Seligkeit eingehen lasse.

S. 29 [1]) Div. Comm., Purg. X, 31—33 u. 94—99; vgl. dazu XII, 22f.

[2]) Le Rime di Petrarca, Sonett LXXVII

L'opra fu ben di quelle che nel cielo
Si ponno immaginar, non qui tra noi, . . .

[3]) Ricordi, Prose e Poesie di B. Cellini, in seguito della Vita del Medesimo, publ. da F. Tassi, Firenze, 1829, Bd. III, S. 406, Sonetto XII:

. . . Quell' immortale Iddio della natura
Che fece i cieli, e'l mondo e noi fé degni
Delle sue mani, senza far disegni,
Come quel che ogni arte avea sicura,
Di terra fece la prima Scultura.

Cf. Ilg, Kunst in mittelhochd. Dicht., S. 92, wo dieses Gedicht als Parallele zum Gedanken Gott — Künstler in Wolfr. v. Eschenbachs „Parzival" wiedergegeben ist.

[4]) Mich. Buonarroti, Poesie, Ediz. Amendola, Lanciano 1911, CI.

Ma quel divin che in cielo alberga e stassi
Altri a sè più col proprio andar fa bello,
E se nessun martel senza martello
Si può far, da quel vivo ogni altro fassi. 2. Str.

Onde a me non finito verrà meno,
S'or non gli dà la fabbrica divina
Aiuto a farlo, c'al mondo era solo. 4. Str.

Auch C. F. Meyer nimmt diesen Gedanken auf, indem er in seinem Gedichte „In der Sistina" Michelangelo Gott, den Bildhauer, anflehen läßt, ihn nach seinem Bilde zu formen.

[5]) „Götter bewundern hier selbst die hehren Göttergestalten,
Und dem erdichteten Bild möchten sie gleichen gar gern;
Nimmer vermochte Natur den Göttern ein Antlitz zu formen,
Wie es menschliche Kunst strahlend von Schönheit erschuf."

Der lat. Text der Romelegie nach M. Hauréau, Notice sur les mélanges poétiques d'Hildebert de Lavardine (Notices et Extraits des Mss. de la Bibl. Nationale, T. XXVIII, 2, Paris 1878, S. 331f.), sowie die Übersetzung nach Alex. Baumgartner S. J. sind wiedergegeben in Saxl, Rinascimento, S. 269 u. 239f.; cf. auch Bezold, Fortleben d. Götter, S. 46ff.

[6]) Carmina Burana, Kritische Erstausgabe, hrsg. v. A. Hilka u. O. Schumann, Heidelberg 1930. Da wir wie alle bisherige Literatur dieses Gebietes nach der Ausgabe von A. Schmeller (Carmina Burana) zitieren, sei auf die Konkordanztafel in der krit. Ausgabe verwiesen. Vagantenlieder, aus d. lat. Dichtung des 12. u. 13. Jahrhunderts (Carmina Burana), deutsch von R. Ullich, Parallelausgabe, Jena 1927.

S. 30 [1]) J. Burckhardt, Kultur d. Renaissance, 3. Absch., S. 126; vgl. Süssmilch, Vagantenpoesie, S. 1.

[2]) Herm. Unger, De Ovidiana in Carminibus Buranis imitatione, Diss., Berlin 1914, stellt den Einfluß Ovids eingehend dar. G. Müller, Studien zum Formproblem des Minnesanges, in „Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturw. u. Geistesgesch.", 1. Jahrg., 1. Bd., Halle 1923, gibt eine Zusammenstellung des mythologischen Apparates der Vagantendichtung.

S. 31 [1]) Eine Parallele aus dem wirklichen Kunstgewerbe mit der Darstellung von Merkurs Vermählung mit der Philologie von etwa 1200 bieten die Quedlinburger Bilderteppiche; s. Piper, Myth. I, 1, S. 242. Cf. den Sattel in „Erec", Schlosser, Quellenbuch, No. 374.

[2]) J. Burckhardt, Kultur d. Renaissance, 4. Absch., S. 212.

[3]) Th. Wright, The latin Poems commonly attributed to Walter Mapes, London 1841, S. 21ff. (v. 43ff.); cf. Süssmilch, Vagantenpoesie, S. 90.

[4]) Cf. H. Brinkmann, Latein. Liebesdichtung, „Schönheitsbeschreibung" bes. S. 92f.

[5]) Des Primas, s. W. Meyer, Die Oxforder Gedichte des Primas (des Magisters Hugo von Orléans) in „Nachrichten d. kgl. Gesellschft. d. Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Kl.", 1907, S. 75—175 (IX. u. X.). Vgl. Süssmilch, Vagantenpoesie, S. 95.

[6]) Cf. Süssmilch, Vagantenpoesie, S. 95f., Brinkmann, Latein. Liebesdichtung, S. 36.

S. 32 [1]) Siehe H. Ritter, Picatrix, ein arabisches Handbuch hell. Magie in „Vorträge der Biblioth. Warburg", 1921/1922, Leipzig 1923, S. 94ff. Saxl, Rinascimento, S. 228f.

S. 33 [1]) Text des Ridevall von Saxl gefunden u. von Liebeschütz publ. in „Fulgentius met.", S. 65—115.

[2]) Von diesem umständlichen, 16 Bücher umfassenden Werk ist das 15. Buch Ovids Metamorphosen gewidmet, s. Liebeschütz, Fulgentius met., S. 41f.

[3]) Liebeschütz, Fulgentius met., S. 42, Anm. 60, Panofsky, Hercules, S. 11, Anm. 2.

[4]) Cf. zum Libellus: Schanz, Röm. Lit., IV, 2, S. 244, O. Gruppe, Mythologie, S. 12f., ferner R. Raschke, De Alberico Mythographo in „Breslauer philol. Abhandlungen", XLV, 1913, S. 105, sowie Saxl, Verzeichnis astrol. u. mythol. Handschr., I, S. VIII u. 67f., Bezold, Fortleben der Götter, S. 14 und Liebeschütz, Fulgentius met., S. 43 u. S. 58.

S. 34 [1]) Berchorius' Quellenang. abgedruckt bei Liebeschütz, Fulgentius met., S. 42. Cf. Gruppe, Mythologie, S. 19, Nolhac, Pétrarque, I, S. 82, Anm. 2 u. Panofsky, Hercules, S. 11, Anm. 2.

[2]) Einer der schönsten Funde Warburgs ist dieses einzige auf uns gekommene, ikonographisch ungemein aufschlußreiche Libellus-Manuskript, dessen Text und Bilder zum erstenmal zusammen veröffentlicht sind in „Liebeschütz, Fulgentius met.", S. 117ff. u. Tafel XVI—XXXII. Vgl. dazu Saxl, Rinascimento, S. 238 u. 246ff., ders. im „Verzeichnis astr. u. myth. Handschr.", I, S. XVII, Abb. S. IX, Panofsky, Hercules S. 18f.

[3]) Saxl, Rinascimento, S. 249ff.

S. 35 [1]) Reichliches Material bieten dazu L. Friedländer, Antike i. M. A. und Bezold, Fortleben der Götter, sowie Stemplinger, Aberglaube.

S. 36 [1]) O. Wulff, Altchristl. u. byzant. Kunst, Bd. 1, S. 144.

[2]) E. Müntz, Journal des Savants, 1888, S. 48.

[3]) Cf. dazu die in Stemplinger, Aberglaube S. 5 wiedergegebene Stelle aus H. Federers Roman „Jungfer Therese", Berlin 1914, S. 221, in der dieses Umdeuten aufs köstlichste in unsere Gegenwart übertragen ist. S. a. O. Immisch, Das Nachleben der Antike in „Das Erbe der Alten", 2. Reihe, Heft 1, Leipzig 1919, S. 42.

S. 37 [1]) Cf. W. Burges, La Ragione de Padoue, in „Annales Archéologiques", XVIII, S. 331—343, XIX, S. 241—251, XXVI, S. 189—203, 250—271. In Barzon, Il Salone, sind alle diese etwa 300 Fresken wiedergegeben. F. Saxl bringt den Salone-Zyklus in Zusammenhang mit der illustrierten Bonatti-Handschrift (Cod. 2359 der Nat.-Bibl. in Wien) des 14. Jahrhunderts, Verzeichnis astr. u. myth. Handschr., II, S. 49ff.

[2]) Barzon, L'Astrologia, sowie Barzon, Il Salone, geben 6 von Guarientos Planetenbildern wieder, während der vollständige Eremitani-Zyklus reproduziert ist in L'Arte 1914 anläßlich einer Abhandlung von A. Venturi (S. 49ff.), in der er für die um 1350 gemalten Eremitanifresken die Quelle in einer Modeneser-Handschrift sehen möchte, die jedoch A. Warburg später im Libellus des Albricus zu erkennen glaubte (Saxl, Rinascimento, S. 245f.), ein Schluß, der zufolge der neuen Ansetzung des Libellus auf etwa 1400 wiederum nicht stimmen kann.

[3]) Der Planeten-Zyklus des Fr. Talenti am Campanile ist abgebildet bei A. Venturi, Stor. dell' Arte IV, Abbildungen 371—377.

[4]) Clm 10268. Fuchs, Planeten, S. 27. F. Boll, Sphaera, Leipzig 1903, S. 440ff. Bemerkenswert ist auch die leicht variierte Auffassung des Merkur als Märtyrerbischof, mit Palme, Buch u. Inful auf dem Haupte, in der astrol. Handschrift König Wenzels der Hofbibliothek in Wien (Codex Vindob. n. 2352), deren Text Boll (S. 444) als Auszug der betreffenden Scotus-Kapitel erkannte, cf. Schlosser, Jahrbuch d. Kunstsammlgn. des a.h. Kaiserhauses, XIV, 1893, S. 265, Abb. des Bl. 28. Wohl vom selben böhmischen Künstler ist Jupiter als Bischof im Ornat dargestellt in der Wenzel-Handschrift (Cod. lat. Monc. 826) der Münchener Staatsbibliothek, cf. Fuchs, Planeten. S. 40 u. 41f.

Vita

Am 3. Mai 1891 bin ich, Alma Frey-Sallmann, als Tochter des Fabrikanten Hermann Sallmann und der Mathilde Sallmann, geb. Kauf in Altnau am Bodensee als Bürgerin von Amriswil (Kt. Thurg.) geboren. Nach Absolvierung der Primar- und Sekundarschule meines Wohnortes verbrachte ich je ein Jahr an einer Privatschule in Zürich und Lausanne und hernach ein Jahr in England. Dann kam ich ins Atelier des Kunstmalers Professor Simi in Florenz. Allein mein Vorsatz, mich in den ausübenden Künsten weiter auszubilden, endete in dem durch Florenz und Rom angeregten Entschlusse, mich fortan der Kunstgeschichte zu widmen.

Im Herbst 1916 bestand ich nach privater Vorbereitung die kantonale Maturität mit Latein in Zürich, mußte aber nach einem Semester an der Universität Zürich (1916—1917) mein Studium aus Gesundheitsrücksichten unterbrechen und nahm es erst im Frühjahr 1920 an der Universität Basel wieder auf. In Zürich hörte ich Vorlesungen der Herren Professoren Faesi, Zemp, Waser, Ermatinger, Frey Ad., Lehmann, Medicus, in Basel von den Herren Professoren Rintelen, H. A. Schmid, Stückelberg, Pfuhl, Walser, Tappolet, Ganz, Bächtold, Vischer, Wolff, Dürr, von der Mühll, Nef und beteiligte mich an den Übungen des kunsthistorischen, des romanischen und des archäologischen Seminars.

Im Sommer 1923, inzwischen verehelicht, war ich beurlaubt für Kunstreisen nach Frankreich, Belgien, Holland, denen sich in den Ferien wiederholte Italienfahrten und eine Sizilienreise zugesellten.

Meine Dissertation ist unter Leitung der Herren Professoren F. Rintelen, E. Walser und H. A. Schmid, denen ich herzlichsten Dank schulde, entstanden.

Am 6. November 1928 habe ich magna cum laude promoviert.